Der führer durch die oper des theaters der gegenwart, text, musik ...

Otto Neitzel

MUSIC LIBRARY
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
BERKELEY

Digitized by Google

Prof. J. Scheel
Domkapellmeister
St. Gallen - Schweiz

Digitized by Google

DER

FÜHRER DURCH DIE OPER

DES THEATERS DER GEGENWART,

TEXT, MUSIK UND SCENE ERLÄUTERND.

VON

OTTO NEITZEL.

I. BAND.

DEUTSCHE OPERN.

ERSTE ABTHEILUNG.

LEIPZIG.
VERLAG VON A. G. LIEBESKIND.
1890.

Prof. J. Scheel
Domkapellmeister
St. Gallen - Schweiz

Digitized by Google

MUSIC LIBRARY
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
BERKELEY

Digitized by Google

MT 95
N 34
v. 1 : 1

VORWORT.

Ermuthigt durch die ausserordentlich günstige Aufnahme, welche Hermann Kretzschmars Führer durch den Koncertsaal bei Publikum und Presse gefunden hat, entschlossen sich Verleger und Verfasser des vorliegenden Buchs zur Herausgabe eines ähnlichen Führers, welcher die Oper des heutigen Repertoires zum Gegenstand hat und jedem Opernfreunde eine klare Anschauung von der ganzen Handlung, den Charakteren, der Musik in allen auf dem Repertoire befindlichen Opern vermitteln soll.

Dass ein solches Unternehmen hinsichtlich der Musik ein Bedürfniss war, hat der Erfolg des »Koncertführers« bewiesen. Als leitender Gesichtspunct wurde bei der Erläuterung des musikalischen Theils, bei der Hervorhebung von Einzelheiten, bei der Auswahl der Notenbeispiele die Erwägung festgehalten, in wie weit die Musik in den verschiedenen Opern den jedesmaligen Grundgedanken des Textes wiederspiegelt. Es zeigt sich dabei, dass die am

M294269

Digitized by Google

meisten aus dem Text herausempfundene Musik fast regelmässig auch die schönste und bedeutungsvollste ist.

Bei der grossen Wichtigkeit, welche die Klangfarbe in der dramatischen Musik einnimmt, wurde auch die Instrumentirung nach Möglichkeit berücksichtigt und in den Notenbeispielen überall, wo sie charakteristisch ist, angedeutet. Diese Beispiele sind daher überall nach der Partitur, nicht nach dem Klavierauszug hergestellt worden. Folgende gebräuchliche Abkürzungen haben dabei Anwendung gefunden:

Str. Streichinstrumente;
Vl. Violinen (I. u. II.);
Br. Bratschen;
Vc. Violoncelle;
Cb. Kontrabässe;
für Vc. und Cb. zusammen wurde immer das ganze Wort Bässe gebraucht;
Holzbl. Holzblasinstrumente;
Fl. Flöte;
kl. Fl. kleine Flöte;
Ob. Oboen;
E. H. Englisches Horn;
Cl. Klarinetten;
B. H. Bassethorn;
Bcl. Bassklarinette;
Fag. Fagotte;
Bl. Blechinstrumente;
Hr. Hörner;
Tr. Trompeten;
Pos. Posaunen;
Pk. Pauken;
8. in der höheren Octave;
8b. in der tieferen Octave;
c.8 mit der Octave.

Die Unbequemlichkeit, welche manche Beispiele durch diese Zusätze und durch ihre orchestrale

Digitized by Google

Vollständigkeit beim ersten Lesen für den Laien haben mögen, wird bei einiger Gewöhnung schwinden, und seine Kenntniss und damit seine Genussfähigkeit wird nicht unerheblich bereichert werden.

Dass grade die Handlung der Opern einer besonderen Erläuterung bedurfte, schien freilich weniger auf der Hand zu liegen, als dies mit der Musik der Fall ist. Doch man braucht nur einen der häufig gespielten Operntexte in die Hand zu nehmen, um nicht selten über die Charakteristik der Personen und sogar über den äusseren Handlungsverlauf vollständig im Unklaren zu bleiben. Zu diesen Mängeln der meisten Texte, der sprachlichen Ungenauigkeiten nicht zu gedenken, gesellen sich die Gepflogenheiten der Theater, welche auf die nöthige Hervorkehrung einer allen verständlichen Handlung und Charakterzeichnung nicht das nöthige Gewicht legen. Wenn nun gar ein Text, wie derjenige zu Marschners »Templer und Jüdin«, die Lesung eines vollständigen Romanes als Bedingung zu seinem Verständniss voraussetzt, so darf der in diesem Buch durchgeführte Abriss der Handlung, welcher Ereignisse und Personen möglichst knapp und scharf dem Auge des Lesers vorzuführen bezweckt, nicht als überflüssig gelten.

Soweit Angaben mangelten oder Missverständnisse nahe lagen, wurde auch die Scene in den Kreis der Besprechung gezogen.

Ein nicht geringes Augenmerk wurde allen Möglichkeiten zugewandt, durch geringe Abänderungen,

Digitized by Google

sei es in den Beweggründen und Worten der handelnden Personen, sei es durch geeignete Kürzungen (die nicht selten von den an den Theatern gebräuchlichen abweichen), Mängel zu verdecken oder Wirkungen zu steigern. Wieweit dies gelungen ist, möge dem Urtheil der Fachleute anheimgestellt sein.

Hinsichtlich der äusseren Einrichtung des Buches sei bemerkt, dass im Allgemeinen alles, was zur Handlung gehört, in gewöhnlicher, was sich auf die Musik bezieht, *in Cursiv-*, die kritischen Bemerkungen, Abänderungsvorschläge und dgl. in kleiner Schrift gedruckt worden ist, sodass, wer sich nur über die Handlung unterrichten will, über die musikalischen und kritischen Bemerkungen hinweglesen kann und umgekehrt.

Digitized by Google

INHALT.

Die deutsche Oper.

A. Ernste Richtung.

I. Classiker.

Seite

a. Gluck 4
1. Orpheus und Euridice 6
2. Armide 25
3. Iphigenia in Aulis 46
4. Iphigenia auf Tauris 65
b. Wolfgang Amadeus Mozart 83
1. Die Hochzeit des Figaro 89
2. Don Juan 131
3. Die Zauberflöte 174
c. Ludwig van Beethoven 211
Fidelio 212

B. Komische Richtung.

W. A. Mozart 235
1. Die Entführung aus dem Serail (Belmonte und Constanze) 235
2. Alle wie Eine (Così fan tutte) 260

Digitized by Google

Digitized by Google

Die deutsche Oper.

A. Ernste Richtung.

I. Classiker.

a. Gluck.

Christoph Willibald Ritter von Gluck wurde am 2. Juli 1714 zu Weidenwang bei Neumarkt in der Oberpfalz geboren. Nach einem unruhvollen und mit Entbehrungen verknüpften Wanderleben gelangte er nach Prag, dann 1736 nach Wien, wo er Kammermusikus des Fürsten von Melzi wurde. Dieser nahm ihn mit sich nach Mailand und legte seine musikalische Ausbildung in die Hände des Kapellmeisters Sammartini. Im Jahre 1741 kam seine erste Oper Artaserse auf dem Mailänder Hoftheater mit grossem Beifall zur Aufführung. Nach einem wenig erfolgreichen Aufenthalt in London und einer kurzen Anstellung an der Dresdner Hofkapelle wurde er 1754 Kapellmeister der Wiener Hofoper. Erst in seiner von Raniero di Calzabigi nach dem Euripides gedichteten Oper Orfeo ed Euridice, welche 1762 in Wien aufgeführt wurde, lehnte er sich in entschiedener Weise gegen die Missbräuche der italienischen Oper auf und erhob die dramatische Wahrheit zum obersten künstlerischen Gesetz. Doch weder Orpheus, noch die 1767 in Wien aufgeführte, ebenfalls von Calzabigi gedichtete

Digitized by Google

Alceste vermochten ihm diejenige Anerkennung einzutragen, welche ihm zu seinem ferneren Wirken in Wien und für die Wiener Hofoper unerlässlich schienen. Dazu kam, dass auch die italienischen Künstler, denen er seine Werke anvertraute, gar zu sehr von dem Strome der herrschenden seichten Geschmacksrichtung fortgerissen wurden, als dass sie zu einem Reformwerk, als welches sich Glucks Kunstschaffen darstellte, dauernd die Hand geboten hätten. In Paris glaubte Gluck mit Recht sowohl die für seine Opern geeigneten Künstler wie das für ihre Würdigung vorgebildete Publikum anzutreffen. Zwar verdankte er die Aufführung seiner von Du Rollet nach Racine gedichteten Iphigenie in Aulis, welche er für die Pariser Hofoper geschrieben hatte und welche daselbst 1774 aufgeführt wurde, lediglich dem Machtwort der Königin Marie Antoinette, genau so wie 86 Jahre später die Einstudirung des Tannhäuser in Paris auf Betreiben der Fürstin Metternich von kaiserlicher Hand verfügt wurde; aber nach und nach stellte sich heraus, dass die hohe Gönnerin vielleicht mehr, als sie selber geglaubt hatte, dem Pariser Geschmack die ihm zusagendste künstlerische Nahrung zugeführt hatte. Besonders that es der im nämlichen Jahre aufgeführte, für die Pariser Bühne besonders hergerichtete, weniger strenge und noch nicht ganz im Gluckschen Stil erstarkte Orpheus den Franzosen an, und Glucks Name hatte bald so guten Klang, dass er von einer mächtigen und geistig hochstrebenden Partei auf den Schild erhoben wurde. Brachte der Anfangs geringe Erfolg seiner nächsten Oper Armide (1777) sein Ansehen vorübergehend ins Wanken, so steigerte sich dasselbe bis zu glänzendstem Ruhme durch die Aufführung seiner Iphigenie in Tauris am 18. Mai 1779. Im Jahre 1787 ging er nach Wien zurück, woselbst er am 15. November desselben Jahres starb.

Digitized by Google

Gluck war fast ein Fünfzigjähriger, als er den Weg der Reformen beschritt, Beweis genug, dass mehr der künstlerische Entschluss, als ein Schaffenstrieb die Richtung seines ferneren Wirkens bestimmte, womit denn auch seine Vorzüge, wie seine Schwächen gekennzeichnet sind. Sein künstlerisches Schaffen ging nicht aus einem überquellenden Gestaltungsdrange, sondern aus der reifen, geläuterten, zielbewussten Einsicht hervor. Hieraus erklärt es sich, dass in Bezug auf die Keuschheit und den gesinnungsvollen Ernst seiner Tonsprache er wenige seines Gleichen gefunden hat, hieraus aber auch, dass manche seiner Tonsätze von einer gewissen Frostigkeit, von einem doctrinären Zug nicht frei sind. Sein Streben nach Einfachheit und Natürlichkeit liess ihn stellenweise das Fade bedenklich streifen. Den richtigen Weg zu finden war er Künstler genug; ihn mit leichter Anmuth zu wandeln, dazu fehlte ihm der Schwung und die Gelenkigkeit. Er engte im Streben nach dramatischer Wahrheit den Machtbereich der Musik oft auch an solchen Stellen ein, wo ihre volle Machtentfaltung gerade zur Steigerung des dramatischen Ausdrucks gedient hätte, und giebt seinen Sätzen dadurch oft einen knappen, kurzathmigen Anstrich. Auch war er in der Ausprägung des Einzelgesanges mehr zu Hause, als im gliederreichen Ensemble, in der characteristischen Ausschmückung mehr, als in der motivischen Arbeit und der Kunst des vielstimmigen Satzes. Neue Formen zu erfinden, war er nicht der Mann, und meist bediente er sich ihrer, wie er sie vorfand, wenn auch oft in einer nach den jedesmaligen Anforderungen des Textes umgemodelten Weise. Dagegen hatte er einen äusserst feinen Sinn, das, was man an einem Gedicht den musikalischen Niederschlag nennen möchte, nämlich alles, was in ihm sich zur musikalischen Spiegelung eignen, was durch die Musik sich vertiefen

Digitized by Google

oder verschönen lassen könnte, herauszufinden; die eingehendste Kenntniss des menschlichen Herzens, Liebe zur Natur unterstützten diese Geschicklichkeit. Es braucht nicht erst gesagt zu werden, dass eine solche Eigenschaft gerade dem dramatischen Komponisten werthvoll sein muss, und dass sie ihre höchsten Triumphe feiert, wenn sie sich mit einer Kenntniss der Natur der menschlichen Stimme und einem richtigen Gefühl für eine leidenschaftliche Deklamation vereinigt, wie es bei Gluck der Fall war. In seinen Recitativen, sowie in fast allen erregten Stellen seiner Arien ist die Führung seiner Gesangsstimme der getreue Ausdruck innerer Empfindung und oft der Sprache ganz und gar abgelauscht. Zu bedenken ist dabei allerdings, dass er im Orpheus den italienischen, in den späteren Opern den französischen Text vor Augen hatte und dass die deutsche Übersetzung nicht alle Feinheiten des Originals zu berücksichtigen vermochte. Endlich besass er für die Schönheit und die Characteristik des Klanges ein so feines Ohr, dass heute noch das Glucksche Orchester in vielen Beziehungen als Studienquelle empfohlen werden darf, und dass eine Oper von ihm jedenfalls eine ungewöhnliche Fülle an Wohllaut bietet.

Die ganze Summe dieser Eigenschaften lässt die Thatsache des Verschwindens der Gluckschen Opern aus dem Repertoire des heutigen Theaters jedenfalls bedauerlich erscheinen, sie legt ferner die Mahnung an alle künstlerisch geleiteten Theater nahe, den Vater der modernen Oper vor Vergessenheit und Vergänglichkeit zu schützen.

Freilich erfordert die Aufführung Gluckscher Opern mehr künstlerische Hingabe und Vorbereitung, als es scheinen möchte. Das Theater, welches dieselben mit den Repertoire-Opern zusammenwirft und ihnen nicht eine ganz besondere Sorgfalt widmet, sollte lieber die Hände davonlassen.

Digitized by Google

Gluck kann nur wirken, wenn er den Stempel feiner, liebevoller Ausarbeitung trägt, wenn der dramatische Kern der Opern klar zum Vorschein kommt, wenn keine Schönheit der Musik verwischt und verzerrt erscheint.

Ein besonderes Augenmerk muss dem Ballett in Glucks Opern zugewandt werden. Die Ballettkunst stand im vorigen Jahrhundert in grösserer Blüthe als heute, wo sie zur Gymnastik entartet ist. Grade zur Belebung und Veredlung des Balletts, zur Herausarbeitung einer ausdrucksvollen Pantomime bieten Glucks Opern zahlreiche Gelegenheiten.

Da an unsern Theatern bei aussergewöhnlichen Anlässen mit grosser Anspannung und grossem Erfolg gearbeitet zu werden vermag, und da die Empfänglichkeit des Publikums in der Regel bei solchen Anlässen eine gesteigerte ist gegenüber den Werktagen des Repertoires, so möchten wir der Einrichtuug besonderer Gluck-Abende, die in der Spielzeit drei- oder viermal zu wiederholen wären, das Wort reden. An einem solchen Abende könnten recht wohl zwei Opern zur Aufführung gelangen. Sehr geeignet wären hierfür: Orpheus und Armide, sowie die beiden Iphigenien. Sowohl Zuhörer wie Ausführende sind durch Wagners Musikdramen an stärkere Leistungen gewöhnt worden; die Kürze der Gluckschen Opern, zumal mit den von uns eingerichteten, jedenfalls zulässigen, wenn nicht gar nothwendigen Strichen, ermöglicht dies Verfahren durchaus.

Für alle Einzelheiten, welche nach unserem Dafürhalten eine Gefahr für die Wirkungsfähigkeit der Gluckschen Opern beim heutigen Publikum in sich bergen, haben wir Veränderungsvorschläge gemacht, die wir zwar nicht für die einzig möglichen halten, die aber wohl jeder Kenner der heutigen Bühne als der Überlegung werth ansehen wird.

Digitized by Google

1.

Orpheus und Euridice.

Oper in drei Acten.

Musik von Chr. W. von Gluck *).

Ouverture. *Die Ouverture weist von der Kraft des Ausdrucks, welche die Musik in den meisten Theilen der Oper entfaltet, kaum einen Schatten auf, sie steht überdies mit den in der Oper angeregten Stimmungen in gar keiner Verbindung. Sie ist als Tonstück steif und zopfig, als Vorbereitung für die Oper nach heutigen Erfordernissen verfehlt. Darum lässt man sie besser einfach aus.*

I. Aufzug, I. Auftritt, 1. Chor. Eine Schaar von »Schäfern und Nymphen« (besser: von leidtragenden Freunden und Freundinnen des Orpheus) umgiebt das an einsamem Ort errichtete Grabmal der Euridice und fleht ihren Schatten an, dem Trauernden wiederzukehren. Dieser lagert schmerzgebrochen auf den Stufen des Grabmals und mischt in den Trauerchor den Klageruf: Euridice!

Eine wirksame scenische Steigerung von diesem Chor zu seiner folgenden kürzeren Wiederholung (No. 4) lässt sich dadurch erzielen, dass der Chor hier das Grabmal nur mit langsamen Schritten und in trauervoller Haltung umzieht und erst später, auf Orpheus' Geheiss (No. 4), Weihrauch in das Opferfeuer schüttet, Blumen auf das Grabmal streut, es bekränzt u. s. w., alles in würdiger, schöner Gruppirung und unter Betheiligung des ganzen Chors an den Trauerhandlungen (wie heute das gesammte Grabgefolge Erde auf den Sarg zu streuen pflegt).

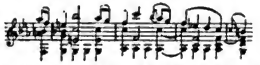
---

*) Die Partitur mit deutschem, französischem und italienischem Text ist unter Zugrundelegung der von Berlioz 1859 besorgten französischen Ausgabe von Alfred Dörffel bei Gustav Heinze (Leipzig) herausgegeben.

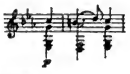
Digitized by Google

Die Musik entbehrt bei aller erhabenen Würde:

auch nicht einer rührenden Überschwenglichkeit der Klage:



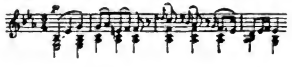
Die Solostellen für Sopran, Alt und Tenor dürfen natürlich nicht vom ganzen Chor gesungen werden. Bei den Ausrufen des Orpheus hat sich der Chor zu mässigen: 3 Posaunen und 1 Kornett (Zink, altes trompetenähnliches Instrument von Holz) Trompete zu ersetzen).



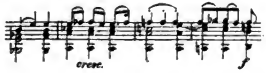
bilden am Schlusse ein Echo des Chors (der Zink ist durch die ganz leise und weich blasende

Auf Orpheus' Wunsch bringen die Genossen den Manen Euridicens das letzte Todtenopfer dar. 2. Rec. 3. Pantomime.

Über den Chor vgl. oben. Die Pantomime ist vom Ballett auszuführen und gilt als Einleitung des Todtenopfers seitens des ganzen Chors. Die Griechen hatten vollständig ausgebildete Trauerceremonien (vgl. Aeschylos' Todtenopfer), deren moderne Nachbildung hier ein einsichtiger, musikalisch empfindender Regisseur an der Hand des Ballettmeisters versuchen möge. Tänzerinnen in langen Gewändern umschreiten mit einem der Musik genau angepassten Rhythmus den oberen Theil des Grabmals. Ihre Gebärden, welche den ganzen Körper in Mitleidenschaft ziehen müssen, wechseln zwischen Wehmuth: 4. Chor.



und Verzweiflung:

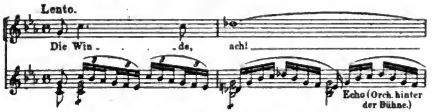


Die Gefährten lassen den Leidtragenden allein. 5. Rec. 6. Ritornell.

Er klagt seinen Schmerz dem Morgenroth, dem Abendschimmer, er fordert II. Auftritt. 7. Arie (1. Strophe).

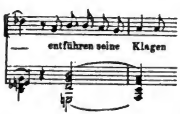
Digitized by Google

8. Rec. die Theure von den Göttern zurück, doch:



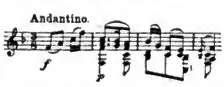
9. Arie (2. Strophe).

10. Rec. 11. Arie (3. Strophe).



Nur der Wiederhall tönt mitleidig seine Klagen wieder, drum wünscht auch er den Tod; »murmelnd klagt der Fluss, dass er Gram und Verdruss mir nachempfindet.«

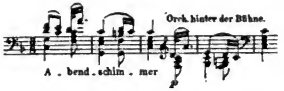
Das dreistrophige Klagelied des Orpheus steht mit einem Fuss noch auf dem von Gluck mit bewusster Erkenntniss befehdeten und verläugneten italienischen Opernstil und kann kaum denjenigen Tonstücken beigezählt werden, in welchen die Musik, ihrer wahren Bestimmung gemäss, den Ausdruck und das Interesse der Situation zu verstärken habe (Zueignungsschrift Glucks in der »Alceste« 1769 an den Grossherzog von Toscana). Es ist lieblich, höchstens wehmütig, während es trauervoll und schmerzlich sein sollte:



Doch mag immerhin grade dieser Eigenschaft der Arie eine nicht unberechtigte künstlerische Absicht des Komponisten zu Grunde gelegen haben; denn erstens bricht in den beiden Recitativen (8 und 10) der Schmerz um so ungehinderter durch, während er in der Arie besänftigt erscheint, sodass ein werthvoller Stimmungswechsel entsteht, zweitens wird bei Orpheus grade der Wohlklang, die Schönheit des Gesangs, durch die er sich den Orkus erschliesst, zum dramatischen Beweggrunde. Die drei Strophen, welche sich nur durch ein zum Streichquartett hinzutretendes Instrument (Flöte, Horn und zwei englische Hörner, welche in keinem grösseren Orchester durch Klari-

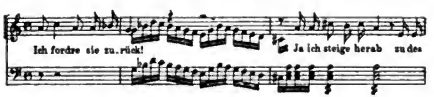
Digitized by Google

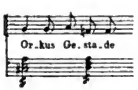
netten ersetzt werden sollten) und durch die beim »Murmeln des Flusses« ins Wogen gerathenden ersten Geigen von einander unterscheiden, erhalten gleich den Recitativen durch das nachahmende Orchester hinter der Scene eine nicht zu übersehende Klangbereicherung (vgl. auch das vorletzte Beispiel!:



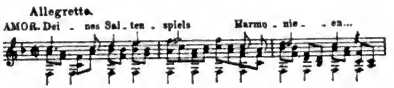
Da dies Orchester nur aus einfach oder doppeltbesetztem Streichquartett und einer Oboe gebildet wird, so steht seiner Aufstellung schlechterdings an keiner Bühne etwas im Wege; dennoch lassen sich die meisten Bühnen diese reizende Wirkung entgehen!

Unfähig, seinen Schmerz zu bekämpfen, rafft sich Orpheus zu kühnem Entschlusse auf: 12. Rec.





Dem Davoneilenden kündigt Amor an, dass Zeus, durch sein Schicksal gerührt, seinem Wunsche gnädig gesinnt sei: III. Auftritt.



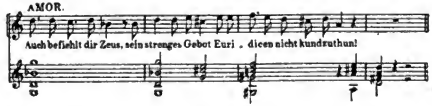
13. Arie.

... »stimme dort an mit milder Gluth; bezähmst du der Tyrannen entsetzliche Wuth (die in der Musik freilich nur durch ein Crescendo angedeutet wird), wirst du aus jenem Reich mit ihr in Frieden ziehen.« Seiner Glückverheissung setzt er jedoch durch die Forderung einen Dämpfer auf,

Digitized by Google

14. Rec. dass Orpheus die Geliebte, bevor er die Erde erreicht, mit keinem Blicke betrachten dürfe.

Wie die Musik in der Arie gar zu sehr an den lächelnden Knaben gemahnt, so ist auch dies strenge Gebot ganz milde und farblos behandelt. Die Sängerin des Amor soll daher alles thun, um es durch den Vortrag eindringlich zu gestalten. Dies Gebot, der springende Punkt der ganzen Handlung, ist ferner auch unvollständig. Bei der Wanderung des Orpheus mit Euridice auf die Oberwelt ist schwer zu begreifen, warum Orpheus zaudert, Euridice in dies Gebot einzuweihen und so sein Benehmen zu motiviren, wenn er nicht auch über das Gebot selber zu seiner Gattin Schweigen beobachten müsste. Desswegen muss ihm Amor dies Schweigen anbefehlen. Wir schlagen daher am Schluss des Recitativs statt der sehr entbehrlichen Worte: »So lautet das Gebot, so verlangt es Zeus! Seiner Gnade bezeige dich werth!« die folgenden vor (die vier letzten Tacte des Recitativs):

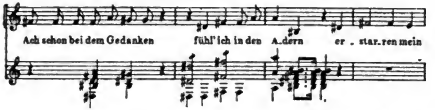


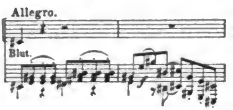
15. Arie. Weiterhin, in einer anmuthigen, leichtgefügten Arie mit einem tänzelnden Zwischensatz entpuppt sich Amor sogar als kleiner Moralprediger und Philister: »Mit Freuden den Willen der Götter erfüllen ..., und duldend schweigen, beglücket den Mann«. Sehen wir uns den französischen Text an, der dem italienischen Grundtext ziemlich getreu nachgebildet ist: »Soumis au silence, contrains ton désir, fais-toi violence, bientôt à ce prix tes tourments vont finir«, so müssen wir freilich einen Theil unseres Vorwurfes der unglücklichen deutschen Übersetzung beimessen.

IV. Auftritt. 16. Rec. Orpheus, der sich eigentlich beeilen sollte, den Höllenweg anzutreten, giebt noch den Bedenken, die Amors

Digitized by Google

Gebot in ihm wachruft, Raum, er malt sich Euridicens bevorstehenden Schmerz über seine Kälte aus:

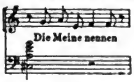




doch die Liebe lässt ihn alle Gefahren missachten, unter Blitz und Donner begiebt er sich auf den Weg. Anhang I. Nachspiel.

Es wird wirksamer sein, wenn Orpheus, anstatt bei dem Blitz und Donner »davonzueilen«, versinkt.

Die erwähnte Länge des Recitativs wird durch folgenden Sprung gehoben: vom 46. Rec. die ersten 3 Tacte, der vierte lautet:



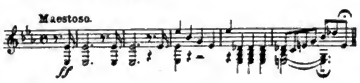
es folgen sogleich die drei letzten Tacte: »Götter leiht mir euren Schutz« u. s. w. Freilich fällt diesem Sprung die oben angeführte characteristische Stelle zum Opfer. Eine Arie, in welcher Orpheus sich Muth macht: »Entflieht, all ihr Klagen« und welche mit Glucks Einverständniss in Paris gesungen wurde, ist, wie Berlioz nachgewiesen hat, aus dem Tancred von Bertoni. Es ist eine gehaltlose Bravourarie, deren Beibehaltung heute jedes Grundes entbehrt. Wahrscheinlich hat Gluck sich durch die Forderung des Sängers Legros, der in Paris den Orpheus sang, und der nicht mit dem Recitativ schliessen wollte, bestimmen lassen, ihm diese »Einlage« zu gestatten. Möglich auch, dass Gluck für die im grossartigen Massstabe betriebene Ausraubung seines Orpheus durch Bertoni in dessen gleichnamiger Oper eine kleine Vergeltung üben wollte. Übrigens waren Anleihen damals nichts Seltenes, hat doch auch Philidor die Arie 7 in seine Oper Sorcier mit wenig Abänderungen hinübergenommen. 17. Arie.

Die erste Hälfte des zweiten Acts, welche die Besänftigung der Furien durch Orpheus' Gesang schildert, bietet II. Aufzug, I. Auftritt.

Digitized by Google

einen höchst dramatischen und, bei rechter Abstufung in der Characterisirung der einzelnen Chöre, auch heute noch wirksamen Verlauf.

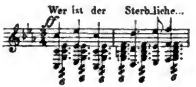
18. Furientanz. Der Furientanz



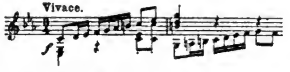
mit seinen durchdringenden Trompetenstössen versetzt uns augenblicklich an den Ort des Schreckens und des Grauens.

Gleichwohl wird man wohl thun, diese meisterhafte kleine Stimmungsmalerei nur als musikalische Einleitung ohne Tanz wirken zu lassen und erst am Schluss derselben den Vorhang zu erheben.

Eine Harfe (von einem Streichquartett unterstützt, beides hinter der Bühne) kündigt den nahenden Orpheus an; seine Harmonien werden sofort durch den



19. Chor. wilden Aufschrei der Furien: *(der Chor im Einklang, theilweise durch drei Octaven, als Begleitung ein heftiges Tremolo in den Geigen und Bratschen)* 20. Furientanz. erstickt; ein erregter Furientanz:

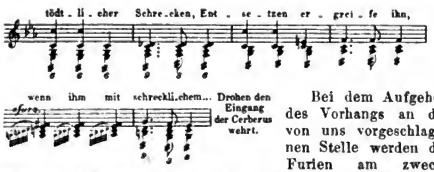


schreckt den Eindringling zurück, aufs Neue, nur drohender und wil-

21. Chor. der, ertönt der Gesang.

Besonders characteristisch sind die Tonfolgen bei den Worten »Todtlicher Schrecken«, sowie die drohend aufwärts rasselnden Vorschläge der gesammten Streicher:

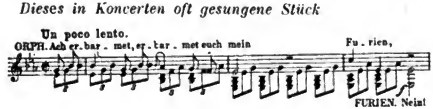
Digitized by Google



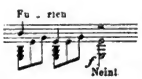
Bei dem Aufgehen des Vorhangs an der von uns vorgeschlagenen Stelle werden die Furien am zweckmässigsten als lagernd angeordnet. Bei den drei Tacten der Harfe (19) erheben sie sich schnell und in Wuth und singen mit drohendem Ausdruck den ersten Chor. Ihr Tanz (20) besteht in aufgeregtem Schreiten und drohenden Gebärden nach der Seite, von welcher her die Harfe erklang. Je mehr diese Schritte geregelt, je mehr die Gebärden veredelt werden, desto packender ist der Eindruck. Keineswegs soll dieser Tanz eine Schaustellung der sinnlosen Künste des modernen Balletts sein; aber auch ein regelloses Durcheinander von erregten Hantirungen des ganzen Chors wirkt lächerlich und abstossend. Auch den Trachten muss eine besondere Aufmerksamkeit zugewandt werden. Durch graue oder braune, faltenreiche Gewänder und lang herabwallende Haare mag das Schreckliche veredelt erscheinen, ohne dass es desswegen durch die üblichen rothen Perrücken und Sträflingsgewänder zum Grotesken erniedrigt wird. Am Ende des Tanzes wird der flehend die Arme ausstreckende Orpheus sichtbar, gegen den der gegen ihn andringende Chor seine Drohungen (21) richtet.

An des Orpheus Liebessehnsucht gleiten die Schreckensrufe der Furien wirkungslos vorüber; ihr dröhnendes »Nein« lässt ihn seine Bitte um Mitleid nur um so eindringlicher wiederholen. 22. Solo mit Chor.

Dieses in Koncerten oft gesungene Stück

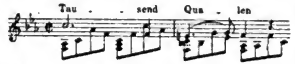


Digitized by Google

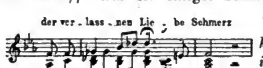


bietet schönen Altstimmen Gelegenheit zur Entfaltung ihres ganzen Wohllauts. Die zu dem »Nein« meistentheils hinzugesetzten Posaunen mögen mehr kräftig als passend sein; jedenfalls bringen die Stimmen der Furien zusammen mit dem gesammten Streichorchester eine weit edlere Wirkung hervor, die allerdings nur dann eine vollständige ist, wenn alles Übrige, wie vorgeschrieben, vom Orchester hinter der Bühne ausgeführt wird. Als sehr angemessen wird ein kleines Decrescendo gegen den Schluss der Furienrufe zu empfehlen sein.

23. Chor. Endlich vermag Orpheus das starre Herz der Furien
24. Arie. zu erweichen: »Jammernder Sterblicher, was willst, was suchst du hier?« Er schildert ihnen die



die er leidet, betheuert den immer Widerstandsloseren
25. Chor. (»Welch ungewohnter Trieb, zärtlich und mitleidsvoll ....
26. Arie. schmilzt uns das Herz«), dass sie längst seinen Bitten nachgegeben haben würden, wenn sie je empfunden hätten:



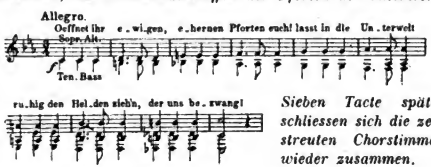
Bemerkenswerth ist in den drei Arien des Orpheus (22, 24, 26) die Steigerung des schmerzlichen Ausdrucks. Die erste fesselt mehr durch edle Melodik und schönen Klang, die zweite und dritte durch überzeugende Innigkeit seines Schmerzgefühls. Nach dem Gefälligen geht er zum Rührenden über; erst erzeugt er das Behagen, dann das Mitleid!

27. Chor. Endlich geben sie ihm freien Weg, während sie selber
28. Furientanz. sich nach und nach verlieren.

Nach einigen langsamen, den vorausgehenden Chören nachgebildeten Tacten (»Sein sanftes Trauerlied ... hat uns besiegt«) malt das stark einsetzende Allegro, dem Text ent-

Digitized by Google

sprechend, das Auseinanderklaffen der Pforten der Unterwelt:



Sieben Tacte später schliessen sich die zerstreuten Chorstimmen wieder zusammen.

Sehr entsprechend könnten sich hier auf der Bühne mächtige Thore, welche den von den Furien bewachten Eingang der Unterwelt darstellen, aufthun und, nachdem Orpheus hineingelangt, wieder schliessen. Gleichzeitig würden aufsteigende Dekorationen die wilden Zufluchtsorte der enteilenden Furien und einen allmählichen Übergang des finstern Höllengrauens zu den Gefilden der Seligen veranschaulichen. Diese Dekoration kann natürlich auch in horizontaler Richtung über die Bühne gezogen werden. Jedenfalls wird der musikalisch äusserst fesselnde Furientanz besser dekorativ als pantomimisch ausgefüllt, denn einem Tanz der Furien fehlt an dieser Stelle jede dramatische Berechtigung.

In der zweiten Hälfte des zweiten Acts erhält das dekorative Element über das dramatische das Übergewicht: Orpheus entführt ohne Einrede seine Gattin den elysäischen Gefilden. Dennoch schliesst die ätherische Verklärtheit der Musik die äusserliche Wirkung einer lediglich das Schaugepränge erläuternden Musik aus. Damit freilich der Eindruck ein harmonischer sei, darf die Scene hinter dieser glitzernden Pracht, diesem berückenden Geflimmer der Musik (33) nicht zurückbleiben. Und gar die Tänze der seligen Geister müssen eine unendliche Weichheit und Abrundung der Bewegungen aufweisen, damit sie den Sinn der Musik nicht verkehren. Möchten nur die Theatervorstände, denen die Oberaufsicht über die Aufführungen unterliegt, mit entschiedenem Willen der Fussgymnastik, der Blosstellung der unteren Gliedmassen, der automatischen Gliederverrenkung, durch welche das moderne Ballett seine unwürdige Stellung zwischen Blödsinn und niedriger Sinnlichkeit behauptet, den Weg verschliessen. Welche Fundgrube an schönen Bildern allein die Stellungen des mensch-

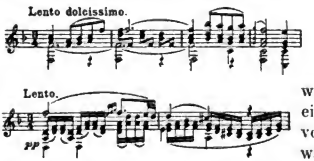
Digitized by Google

lichen Körpers bergen, lehren die zahlreichen Meisterwerke der bildenden Künste, deren Studium jedem Regisseur unerlässlich ist. Gruppirungen, Verschlingungen können ein Übriges thun, um den anmuthigen Anblick der Tanzenden gar nicht enden zu lassen. Hier kurze Ballettröcke einzuführen, liegt ferner kein Grund vor, da keiner der Tänze der Springerei Vorschub leistet.

II. Auftritt.

29. Ballet. Nach einem lieblichen Reihentanz, in welchem zwei Flöten sanften Wohllaut spenden:

30. Ballet.

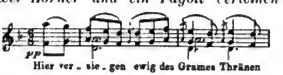


folgt ein unschuldsvoll bekümmertes Flötensolo: während dessen eine Tänzerin hervorzutreten hat, etwa mit Gebärden, die eine nicht ganz erloschene Liebessehnsucht andeuten. Während der Wiederholung der ersten Ballettmusik (29) könnten dann die Genossinnen der Bekümmerten Trost spenden. Das folgende Ballett, das nicht auf der Höhe der beiden voraufgehenden Nummern steht, darf unbedenklich ausgelassen werden. Ein anmuthiges Lied mit Chor, das von Euridice oder einer andern der seligen Gefährtinnen gesungen wird, belehrt uns des Weiteren über Elysiums Freuden.

31. Ballet.

32. Arie mit Chor.

Zwei Klarinetten, zwei Hörner und ein Fagott verleihen der Klangfarbe Weichheit und Schmelz; bezeichnend ist die Stelle:



III. Auftritt.

Während des Nachspiels entschwinden die Geister, Orpheus naht.

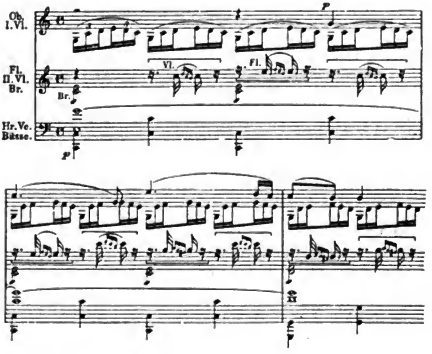
33. Arie.

Beglücktes Staunen ergreift ihn über die wundervolle Schönheit des Ortes, »den harmonischen Gesang der zart-

Digitized by Google

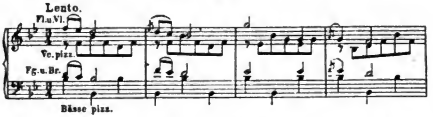
beflügelten Sänger, das Säuseln milder Luft, der klaren Bäche Murmeln«, was alles dennoch die Sehnsucht nach Euridicen in ihm nicht zu ersticken vermag.

Diese Arie, welche zeigt, wie der Meister die musikalische Form in freier Umgestaltung nach dem höheren Gesichtspunct des dramatischen Gedankens zu modeln weiss, indem nämlich die geschlossene Arie am Schlusse häufig dem Recitativ das Feld räumt, bildet eine der reizvollsten Tonmalereien der vor-Weberschen Musik, eine Perle der ganzen Oper. Über dem harmonischen Untergrund, der durch je ein ausgehaltenes Violoncell, Fagott und Horn, diese bald einzeln, bald zusammen, gebildet wird und durch die Bratschen-Achtel Bewegung erhält, schwebt als Gefährte und Dolmetsch der Singstimme die zarte Weise der Oboe, indess die ersten Geigen das Murmeln des Bachs, die zweiten abwechselnd mit der Flöte den Gesang der Vögel veranschaulichen und die Bässe etwa den langsamen Schritt des Wanderers bezeichnen:



IV. Auftritt. 34. Chor. Die durch seine Liebesseufzer herbeigelockten Schatten verheissen ihm in einem tröstend zutraulichen Chor, in welchem eine kleine Soloquartettstelle den Gesammtchor reizvoll unterbricht, das Ende seiner Leiden und die bevorstehende Wiedervereinigung mit Euridice. Nach einem

35. Ballett. Ballett, das zu hübsch ist, um übergangen zu werden, obschon es unangebracht genug ist:



und nachdem Orpheus die Schatten noch besonders angefleht hat, ihm Euridicen wiederzugeben, erscheint die

36. Rec. und Chor. Heissgeliebte während der Wiederholung des Chors (34).

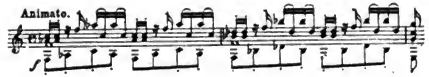
V. Auftritt. Orpheus ergreift, »ohne sie anzusehen, eiligst ihre Hand und führt sie hinweg. Der Vorhang fällt langsam.«

37. Chor. Ganz von selber drängt sich die Auslassung des ersten Chors (34) zum Zweck eines knapperen Verlaufs der Oper auf. Wenn die Geister ungebeten ihm Euridicens Besitz in Aussicht stellen, so hat es keinen Zweck, wenn er, wie den Furien, auch den seligen Geistern seine Liebesschmerzen schildert. Wird der Chor dagegen ausgelassen, so umgeben den Orpheus zunächst die seligen Geister in anmuthigem Reigen, er bittet, ihm Euridicen zurückzugeben, es geschieht!

III. Aufzug, I. Auftritt. Wird Orpheus Standhaftigkeit genug besitzen, um der Zärtlichkeit, dem Vorwurf, dem Zweifel der angebeteten Gattin widerstehen und sie, ohne ihres Anblicks zu geniessen, zur Oberwelt geleiten zu können? Durch labyrinthisch zerklüftete Felsenhöhlen »führt er sie an der Hand, ohne sie anzusehen«.

38. Rec. *Die kurze aber characteristische musikalische Einleitung bedeutet hastiges Mühen und Bekümmerniss:*

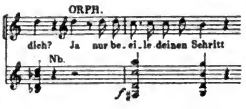
Digitized by Google



Das folgende zärtliche Zwiegespräch, das, unserem Geschmack zuwider, recitativisch behandelt ist, erscheint nach den bezeichnenden Orchestertacten als nicht ganz angebracht und als hemmend. Wir schlagen folgenden Sprung vor:

Orpheus: So komm, Euridice, folge mir, du ewig treu Geliebte, die ich glühend verehre.

Euridice: Bist du's? seh' ich



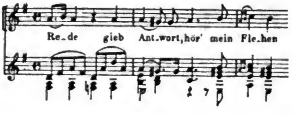
Bei Nb. spielt das Orchester nur das erste Viertel. Die nächsten 22 Tacte fallen aus. Auf diese Weise bereitet sich die Katastrophe ungesäumt vor.

Vergebens bittet sie ihn, nur »einen Blick der Liebe« auf sie zu werfen; es ist nur natürlich, dass sie bald dem schrecklichsten Argwohn Raum giebt und das Geschenk der Götter, das sie an einen Liebelosen kettet, am liebsten verschmähen möchte.

Sein Bitten, ihm schnell zu folgen, bleibt unerhört.

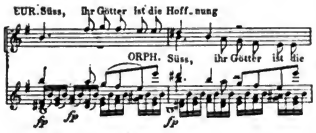
39. Duett.

Dies Duett, das sich im Anfang und Schluss wohl etwas gar zu milde und gefällig anlässt, darf im Ganzen doch als dramatisch empfunden gelten; wie rührend klingt Euridicens Bitte:



Einen belebten, zündenden Gegensatz bildet die Stelle:

Digitized by Google



Die ausgehaltenen hohen Töne des Fagotts erzielen hier eine quälerische, bange Klangfärbung.

Der französische Text der letzten Stelle lautet: »Dieux, soyez moi favorables, voyez mes pleurs, dieux secourables.« Die Musik ist entsprechend erregt und ängstlich. In welch schreiendes Missverhältniss mit dieser Musik tritt nun der von Sanftmuth überfliessende moralisirende Text des deutschen Übersetzers: »Süss, ihr Götter, ist die Hoffnung, die ihr mir huldreich habt bereitet«, der nun erst, viel zu spät, sich zu dem »Schmerz, der sie begleitet« wendet. Wir schlagen folgenden Ersatz vor: »Ach, dies ungestillte Sehnen entlockt dem Auge bittre Thränen; Konnt' ich kaum mich glücklich wähnen, Stellt sich schon der Kummer ein.«

40. Rec. Immer mehr glaubt Euridice des Orpheus starres Schweigen auf das Aufkeimen einer neuen Liebesgluth in seinem veränderlichen Herzen (Orpheus: »Ses injustes soupçons«) deuten zu müssen.

41. Arie und Duett. *In diesem Recitativ, noch mehr in der Arie und dem Duett, die ihm folgen, erhebt sich der musikalische Ausdruck zu einer noch heute völlig wirksamen Tiefe und Kraft. Zwei Gruppen von drei Tacten bezeichnen die Ruhelosigkeit der Klage Euridicens, die Melodik ist ebenso innig wie beredt und wendungsreich:*

In einem wehmüthig schönen Andante-Zwischensatz gedenkt Euridice der mit Unrecht verlassenen Wonnen.

In dem Recitativ und der Arie muss Euridicens Schmerz über die Lieblosigkeit ihres Gatten in

Digitized by Google

gleichem Maasse immer heftiger losbrechen, wie des Orpheus Widerstandskraft immer mehr schwindet. Auch wird in diesem Augenblick der Spannung eine neue Anrede der Euridice, sowie der Versuch des Orpheus, ihr alles zu gestehen, nur einen lähmenden Eindruck hervorbringen. Das Recitativ beginne daher beim Lento (19 Takte fallen aus), die ersten beiden Noten der Euridice lauten *G* statt *B*: »Lebe wohl« u. s. w. 42. Rec.

Orpheus kann sich nicht länger beherrschen. Aber im selben Augenblick, als er sich zur Geliebten wendet, sinkt sie entseelt zu Boden.

In der modernen Musik würde ein Aufschrei des ganzen Orchesters die Verzweiflung des Orpheus schildern. Statt dessen nimmt das Recitativ ruhig seinen Fortgang und verhältnissmässig spät erscheint ein kleiner, nicht einmal bezeichnender Allegrosatz:

Auch hier muss die Darstellung der Musik zu Hülfe kommen.

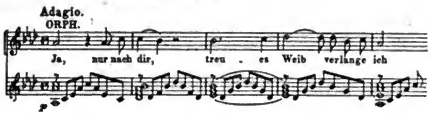
Unfähig, ohne sie zu leben, beschliesst er, sie sterbend wiederzusehen.

Sein vermeintliches Schwanenlied, die berühmte Arie: »Ach, ich habe sie verloren«, hat vom Standpunct der dramatischen Wahrheit aus ziemlich viel Anfechtungen erdulden müssen. Bis auf eine kleine Trübung in der Mitte herrscht hier eitel Sonnenschein. In Orpheus' Munde wandelt sich eben auch die Klage in Wohllaut. Oder empfanden unsere Vorfahren das Dur als nicht ganz so aufhellend wie wir? Jedenfalls darf der Sänger auch hier sich nicht über das Gebot eines den Worten und der Stimmung genau entsprechenden Vortrags hinwegsetzen, auch soll das Zeitmaass ein durchaus gemässigtes sein. 43. Arie.

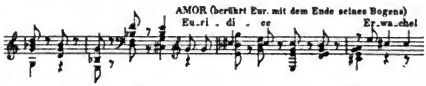
Das Verlangen, sie zu sehen, erfasst ihn vollends, 44. Rec.

— eine reizende kleine Episode unterbricht hier das

Recitativ (ausgehaltene Accorde in Bässen, Bratschen und Fagott, Pizzicato in den Geigen):



schon holt er zum Todesstoss aus, als — ebenfalls, ohne dass das Orchester die geringste Notiz von dieser Wendung nimmt — Amor erscheint, ihm den Dolch entreisst und Euridicen, diesmal ohne Klausel, ins Leben zurückruft:



III. Auftritt. 45. Chor mit abwechselndem Solo.

Alle Drei begeben sich zur Oberwelt. Ein Triumphlied zu Ehren Amors, das von Orpheus intonirt, vom Volke mehrmals wiederholt und durch einen Tadel Amors gegen »Launen und sprödes Zürnen«, der Euridice gegen die Eifersucht unterbrochen wird, preist den glücklichen Ausgang.

Die folgenden zahlreichen Ballettnummern, wie auch das Terzett dürfen ohne jede Beeinträchtigung der Gesammtwirkung ausgelassen werden.

Die letzte Verwandlung hat bei offener Scene (durch Aufziehen des Prospectes) stattzufinden. Während der Einleitungsmusik des Chors eilen Orpheus und Euridice, sowie ihre Genossen in heller Freude und dankerfüllt zum Tempel des Amor. Es ist unserem Gefühl nach angemessener, wenn Amor hier nur als Statue sichtbar ist und das kleine Solo von einer Gefährtin der Euridice, derselben Sängerin, die im Elysium (No. 32) das Solo zu singen hätte, übernommen wird.

Digitized by Google

Die Gewalt des Gesangs zur treibenden Kraft des Dramas zu erheben, — kann es einen dankbareren Vorwurf für eine Oper geben als diesen! Auch beweist die überaus grosse Anzahl von Orpheus-Opern, welche seit der von Rinuccini gedichteten, von Caccini und Peri komponirten, am 6. Oct. 1600 in Florenz aufgeführten Euridice bis zu dem Orpheus von Fr. Aug. Kanne, der 1810 in Wien auf der Bühne erschien, geschrieben sind, wie sehr die Tonsetzer aller Zeiten an diesem Stoff ihre schöpferische Phantasie zu entzünden liebten. Seitdem die Vorliebe für antike Stoffe nachgelassen und zumal seitdem Gluck durch seine Oper ein entscheidendes Wort gesprochen hat, ist die Beliebtheit der Orpheussage bei den Komponisten schnell ins Sinken gekommen.

Es kann keineswegs behauptet werden, dass der Text des Calzabigi den Stoff mit ähnlicher Meisterschaft bewältigt hätte, wie es dem Da Ponte in Bezug auf den Text zu Mozarts ebenfalls vielcomponirten Don Juan gelungen ist. Die beiden Hauptpersonen leiden an grosser Verschwommenheit der Charakterzeichnung; um so wichtiger ist es, dass die im Vorhergehenden gekennzeichneten Züge kräftig betont werden. Dem Gott Amor fehlt, wie angegeben, sogar das pulsirende Leben, die schalkhafte Anmuth, die ihm sonst jeder beimisst, der nur ein wenig in die griechische Mythologie hineingeblickt hat. Dass die Lösung der dramatischen Verwickelung immer nur auf das directe Eingreifen der Götter erfolgt, ist dem heutigen Geschmack ein weiterer Entfremdungsgrund.

Die Musik musste daher schon Ausserordentliches leisten, um diesen Mängeln die Spitze abzubrechen; sie ist allerdings auch von klassischer Schönheit. Ihre ausschlaggebende Wirkung kann natürlich nur dann eintreffen, wenn sie eine vollendete Ausführung erfährt.

Digitized by Google

Namentlich ist Schönheit der Stimme und hinreissende Wärme des Vortrags für die Rolle des Orpheus eine ganz unumgängliche Bedingung. Ein Orpheus, der die Götter, die Schatten bezwingt und die Zuhörer kalt lässt oder gar abstösst, ist ein Widerspruch und erzeugt das grösste ästhetische Missbehagen. Die Wirkung der Musik kann durch eine glanzvolle, aber dabei sinngemässe Ausstattung beträchtlich gesteigert werden.

Eines Umstandes sei noch gedacht, der einem unmittelbaren Eindruck dieser Oper beim heutigen Publikum entgegensteht; er betrifft die Besetzung des Orpheus durch eine Sängerin. Der Erfolg der Altistinnen, welche den Orpheus singen, beweist hiergegen nichts: denn derselbe gilt zumeist nicht dem lebensvoll dargestellten dramatischen Charakter, sondern der Künstlerschaft der Sängerin, er betrifft die Person, aber nicht die Sache. Darum mögen solche Theater, welche sich einen künstlerischen Versuch gestatten dürfen, darauf aufmerksam gemacht sein, dass Gluck für die Pariser Aufführung die Altrolle für Tenor umgeschrieben hat und dass die 1774 in Paris erschienene Partiturausgabe auf Grund dieser Umwandlung angefertigt worden ist. Jedenfalls dürfte diese Fassung, welche die grössere Natürlichkeit für sich hat, eines Wiederbelebungsversuchs wohl werth erscheinen.

Digitized by Google

2.

Armide.

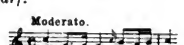
Heroisches Drama.

In Musik gesetzt von Gluck *).

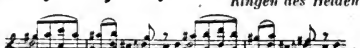
Ouverture.

Die Ouverture ist der Gluckschen Oper Telemach entnommen. Das ändert an der Thatsache nichts, dass sie recht wohl als eine geeignete Einführung in das Stimmungsgebiet der Armide gelten darf.

In dem Moderato werden kriegerische Klänge



von magischen Zauberweisen verdrängt. In dem Allegro ertönt bald das kampfesfrohe Ringen des Helden, bald seine Liebessehnsucht



*die im Durchführungssatz **) sich bis zu abgebrochenem Seufzen verdüstert*

Durch diese unterschiedenen Bestandtheile ergiebt die von

*) Die alte Originalpartitur mit dem nämlichen französischen Text Quinaults, welchen 90 Jahre früher Lully in Musik gesetzt hatte, ist in Paris erschienen. Unsere Bemerkungen über Scene und Regie sind ausschliesslich dieser Partitur entnommen oder, da dieselbe ausserordentlich lückenhaft in ihren Angaben ist, auf Grund des französischen Originaltextes angefertigt worden. Die Characterisirung der einzelnen Musikstücke als Arie, Chor, Recitativ u. s. w. ist hier, wie in der Iphigenie auf Tauris, von Gluck unterlassen worden.

**) Fast alle Ouvertüren mit Ausnahme derjenigen der neueren Zeit sind nach der Sonatenform gearbeitet. Diese setzt sich zusammen aus einem Haupt-, Nebensatz (in der Tonart der Oberquint [Dominante] oder

Digitized by Google

trefflicher Formabrundung zeugende Ouverture ein abgegrenztes musikalisches Characterbild. Jene magische Musik führt uns in kurzer Überleitung in Armidens Zauberreich.

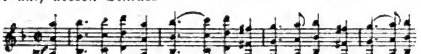
I. Aufzug, I. Auftritt.

Der Schauplatz des ersten Aufzugs ist in Damascus anzunehmen. Gegen die vielen folgenden Gartendekorationen wird hier eine mit orientalischer Pracht (Teppichen, Vasen, bunt bemalten phantastischen Säulen) ausgeschmückte Halle wirksam kontrastiren. Armide lehnt nachlässig und gedankenvoll auf einem Divan. Sie ist umgeben von ihren beiden sorglosen, lebensfrohen Genossinnen Sidonie und Phenice.

Andante.

Theilnehmend fragen Sidonie und Phenice ihre Herrin und Freundin, was ihre Wange so erbleichen mache, da doch Niemand ihrem Reiz widerstehen könne, da sie sogar die rohen Kreuzfahrerschaaren Gottfrieds von Bouillon mit ihrer Blicke Allgewalt, mit dem Zauber, den sie der Hölle zu entleihen wüsste, bezwänge.

Die Erwähnung des Kriegs wandelt den Dreiviertelttact der etwas zerfliessenden Einleitung in einen straffen Allabrevetact um, dessen Schluss



mit seinen Einklängen nicht einer characteristischen Strenge entbehrt. Die beiden ersten Sätze (3/4 und 𝄵) werden durch ein nicht zu langsames Zeitmaass gewinnen.

Toujours marqué.

Armide gesteht, dass ihr Siegesstolz eine schwere Kränkung erlitten, da es ihr nicht gelungen sei, den Un-

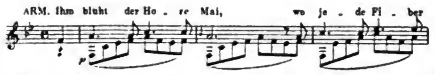
---

der Paralleltonart), welche beide sich ihrem Stimmungsgehalt nach ausgleichen und ergänzen müssen, einem Durchführungssatz, in welchem Theile der ersten beiden Sätze mit einander verwoben werden, zuweilen auch neue Schlaglichter, sogar ganze Episoden hinzugefügt werden, sowie der mehr oder weniger getreuen Wiederholung des Haupt- und Nebensatzes, dieses nunmehr in der Haupttonart. Oft geht ein kurzer langsamer Satz vorher, zuweilen folgt der Ouverture eine Überleitung zur ersten Scene.

Digitized by Google

überwindlichsten ihrer Feinde, den tapferen Rinald mit ihrem Reiz zu berücken.

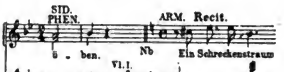
Dieser kurze Satz, der wie die andern Sätzchen, die diesen Auftritt bilden, nach heutigem Gefühl gar zu unvorbereitet einsetzt, hebt sich durch seinen Rhythmus und durch Gegensätze in der Schattirung scharf von dem Vorhergehenden ab. Bei der schönen Stelle:



hält Armidens Unmuth einen Augenblick inne, um sogleich wieder hervorzubrechen. Der Anfang ihres Gesanges muss Statt »und der Reiz, den jede Dichtung krönet, sein hochverwegner Muth blickt ungerührt ihn an«, ist besser zu singen: »und den Reiz . . . blickt der verwegne Held mit stolzem Gleichmuth an«.

In einem muntern, neckischen Allegrosatz wird Armide von Beiden beschworen, des Trotzigen nicht zu gedenken und sich mit ihnen der Freude zu weihen. Armide berichtet von einer Weissagung, Allegro. Moderato.

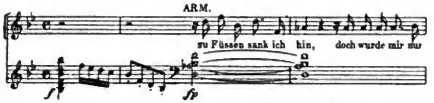
die weder textlich noch musikalisch wichtig ist und ausgelassen werden darf. Der Übergang für den Sprung lautet:

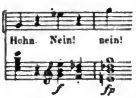


Bei NB bleiben 26 Tacte fort.

von einem Traum. Sie stand vor ihm, glaubte sich tödtlich von ihm getroffen, Rec.

Digitized by Google





(man beachte die kühne Führung der Singstimme, die Schilderung im Orchester). Und sie, statt ihn zu hassen, »verschlang des Jünglings Götterschönheit«.

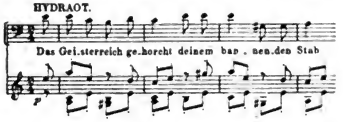
Andante. In einem etwas blassen Andantesatz sucht Sidonie sie dem Frohsinn wieder zu gewinnen.

Es ist nöthig, dass das Geständniss der Armide, welche den Schlüssel zur ganzen Oper bildet, mit grosser Leidenschaft vorgetragen wird, auch schon wegen des erwünschten Gegensatzes zu der lauen Gefälligkeit der übrigen Musik.

II. Auftritt. Hydraot, väterlicher Freund und Verwandter Armidens,

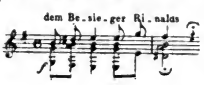
Maestoso. Rec. tritt mit Gefolge (das aus einigen vornehmen Jünglingen, die um Armidens Hand werben, bestehen darf) auf und sucht sie zur Wahl eines Gatten zu bestimmen.

Andante. Das erste Andante (2/4) des Hydraot, sowie die Erwiderung der Armide (3/4), sind belanglos und können ohne Weiteres fortgelassen werden. Auf das Recitativ folgt dann sogleich das characteristische Tempo giusto des Hydraot:



Rec. Armide jedoch zieht die freie Selbstbeherrschung

Maestoso. (d'être maîtresse de mon coeur) vor. Nur Einem



(Bewegung unter den Jünglingen) würde sie, »wenn die Zeit ihn einst nennt«, ihre Hand nicht versagen.

Digitized by Google

III. Auftritt. Andantino.

Das Volk von Damascus naht, um abwechselnd mit Sidonie und Phenice der Bezwingerin der Feinde, deren Schönheit mehr erreiche, als die Waffen streitbarer Männer, eine grosse Huldigungsfeier durch Gesang und Tanz darzubringen.

Andante.

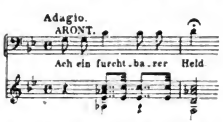
Die ganze Scene zeichnet sich in musikalischer Hinsicht durch grosse Anmuth aus, und Auslassungen dürften, abgesehen von überflüssigen Wiederholungen, nicht rathsam sein. Auch wird jeder Regisseur von einigem Geschmack durch Auf- und Umzüge, durch die Betheiligung des Balletts mit graziösen Stellungen und Schritten für die Fernhaltnng des Eindrucks einer Länge leicht sorgen können.

IV. Auftritt. Moderato.

In die festlich frohen Klänge bringt das Herbeieilen des verwundeten Aront, welchem die Obhut über die durch Armidens Liebreiz gefangenen Ritter übertragen war, einen argen Misston. Er berichtet, dass ein einziger Ritter, Rinald, mit unwiderstehlicher Tapferkeit ihm trotz heftiger Gegenwehr die Gefangenen entrissen habe. In Armidens Seele gesellt sich zu verletzter Eitelkeit nunmehr der Zorn über den frechen Vereiteler ihrer Zauberkünste, über den kühnen Bedroher ihres Vaterlands, und mit wildem Racheschrei eilen alle von dannen.

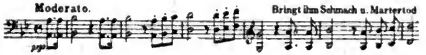
Allegro.

Die Wirkung dieses Finales wird ohne Zweifel durch die voraufgehende Ruhe in Musik und Handlung gesteigert. Doch gehört es auch ohnedies durch die Heftigkeit und Grossartigkeit seines Ausdrucks, sowie durch seinen Aufbau zu den unvergänglichen, oft nachgeahmten Mustern der dramatischen Musik. Hervorzuheben ist das plötzlich eintretende Adagio nebst der Fermate, sobald Aront des Rinald Erwähnung thut:



Dann der Entschluss zur Rache, der dem stürmischen Allegro vorangeht:

Digitized by Google



II. Aufzug, I. Auftritt. Rec.

Artemidor dankt dem Rinald für seine Befreiung; dieser vertraut ihm an, dass er wegen einer eigenmächtigen Strafe, die er am frechen Gernaud vollzogen, Gottfrieds Zorn auf sich geladen habe und fortan das Lager der Kreuzfahrer meiden werde, um, wo es Noth thue, die Unschuld zu schützen und Gerechtigkeit zu üben. Artemidors Warnung vor den Fallstricken Armidens wird durch Rinalds Geständniss entkräftet, dass er die Verführerische bereits, und zwar mit grösstem Gleichmuth, erblickt habe.

Maestoso. Andante.

Wenn man diese Scene, die leicht zu entbehren ist, nicht ganz auslassen will, so dürften folgende Anordnungen ihr besseren Zusammenhang mit der Handlung geben. Die Scene ist unweit des Lagers Gottfrieds, links öde Gegend, rechts Zelte (kurzer Prospect, der später nur in die Höhe gezogen zu werden braucht). Rinald tritt mit den Rittern, die er dem Aront entrungen, von links auf. Das Recitativ ist im Text ein wenig zu verändern: Artemidor: Hochherziger Rinald, durch deinen Retterarm sind wir dem Loos der Sklaverei entgangen ... Rinald: Zieht hin, zieht hin zu Bouillons Schaaren, mich treibt mein hart Gestirn von dannen. Die Ritter ausser Artemidor ab, u. s. w. Am Schluss des Auftritts geht Artemidor den Rittern nach, Rinald geht nach links.

Verwandlung. II. Auftritt. Rec.

Einöde mit trockenem Gestrüpp; ein Fluss erstreckt sich über die Bühne und verliert sich im Vordergrund links. Armide erscheint mit Hydraot; die Höllenmacht, die in ihren Diensten steht, ist beauftragt, Rinald herbeizuführen.

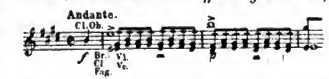
Duo.

Beide beschwören die Geister. ihn mit Gaukelwerk zu bestricken.

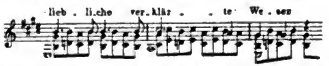
Dies Duett (𝄵 Andante, nicht zu langsam in der Bewegung) ist von grosser Schönheit und einer gewissen Überlegenheit des Ausdrucks; das Emporeilen der Dämonen ist in

Digitized by Google

den Sechzehnteln der Streichinstrumente trefflich gezeichnet, während kräftige Accente befehlend dazwischenklingen:



Die Sechzehntel verwandeln sich in Achtel, das Forte in Pianissimo, sobald Armide ausruft:



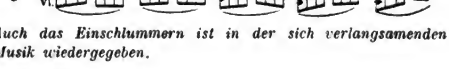
Während des ganzen Duetts müssen Beide von Zeit zu Zeit beschwörende Bewegungen machen.

Rec. III. Auftritt. Andante.

Armide, die den Rinald nahen sieht, entlässt den Hydraot, da sie allein den Todesstreich vollführen will. Eine sehnsuchtsvoll schmeichelnde Musik leitet den Gesang des Rinald ein, der nicht genug den Zauber der Landschaft bewundern kann und endlich von dem lauen Kosen wohlriechender Lüfte, von dem murmelnden Wasser eingelullt, in Schlaf versinkt.

Zweckmässig wird Armide während dieser Musik die Verzauberung der Gegend in eine lachende, blumengeschmückte Wiese vollziehen. Erst kurz vor Rinalds Gesang zieht sie sich zurück und dieser, überwältigt, staunend, tritt auf. Man vergleiche den ähnlichen, nur schnelleren Wechsel der Dekoration im zweiten Aufzuge des Parsifal.

Die Musik bietet hier ihren ganzen Liebreiz auf. Eine Flötenstimme (das Wehen des Zephirs) wird von den sich in gebundenen Achteln dahinschlängelnden Geigen (dem gleitenden Fluss) und von den ruhigen Vierteln der Bratschen und Bässe gestützt. Dann und wann erklingen ausgehaltene Noten des Horns, der Oboe, der Klarinette.



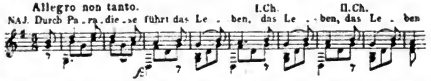
Auch das Einschlummern ist in der sich verlangsamenden Musik wiedergegeben.

Digitized by Google

IV. Auftritt. Allegro non tanto.

Die Bühne bevölkert sich bald mit Nymphen, gefälligen Dämonen (Gluck schreibt die früher unentbehrlichen Schäfer und Schäferinnen vor), die den Schläfer in zierlichen Stellungen umgeben. Eine Najade (auf kleinen Bühnen von der Sängerin der Sidonie zu übernehmen) ermahnt ihn, dem Trugwahn des Ruhmes zu entsagen.

Eine reizende Wirkung wird durch die am Schlusse jeder Phrase bekräftigend einfallenden beiden Chorführerinnen erreicht:

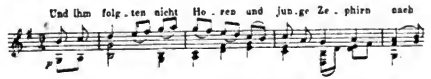


Jedes dieser Echos wird durch andre Instrumente, Oboe, Klarinetten oder Flöten, unterschieden. Jede der drei Singenden mag, sobald sie singt, sich zu dem Schläfer neigen, ihn mit einen Palmenwedel Kühlung zufächeln, sodass auch in der Darstellung der Wechselgesang markirt wird.

Moderato. Ballett. Moderato.

Auch der Chor beklagt den Liebelosen, den verführerische Nymphen, zärtlich sich neigend, umschweben, und in einem letzten Liede sucht die Najade mit holden Liebeslauten des Schlummernden Kälte vollends zu verscheuchen.

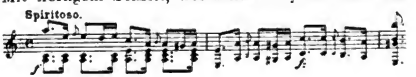
Namentlich der erste Theil des Balletts (3/4) und das ausserordentlich reizvolle Lied der Najade »Kehrte ohne Blumen uns der Frühling wieder« mit der oft wiederkehrenden schönen Stelle



lassen das Interesse des Zuschauers keinen Augenblick erkalten.

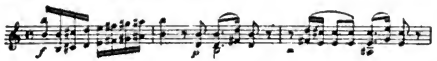
V. Auftritt. Spiritoso.

Mit heftigem Schritt, bei scharf rhythmischer Musik



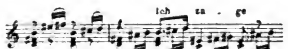
Digitized by Google

schreitet die zornentflammte Armide daher, bei deren Nahen sich alle andern zurückziehen. Schon zückt sie den Dolch, Rinald zu durchbohren; die Hand bleibt wie gebannt, während sie den Schläfer betrachtet: was sie nicht gesteht, kündigt die Musik, die so trotzig anhebt und so mitleidig gerührt endet:



(Dieselbe Stelle bildet das Thema des folgenden Grazioso con espressione.) Noch will sie ihr Mitleid nicht eingestehen, sie vergegenwärtigt sich, dass der Befreier ihrer Gefangenen es ist, der hier in ihre Hand gegeben; wieder malt die Musik den Seelenvorgang in ihren Innern, der noch nicht den Weg bis zum Wort gefunden hat:

Zu wiederholten Malen will sie sich mit stets erneuter Kraft des Entschlusses zur mörderischen Rachethat zwingen, und jedesmal schlägt der Anblick ihres Opfers sie in Fesseln. Endlich sinkt die Hand haltlos an ihrem Körper nieder, der Dolch entfällt ihr, ihren bebenden Lippen entringt sich das Geständniss:

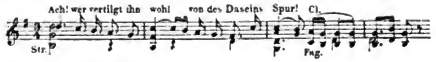


eigentlich sich seufze (je soupire) (die Seufzer in den zwei abgerissenen Sechzehnteln sind gar nicht zu verkennen). Immer offener bekennt sie ihr Mitleid, und mit echter Verliebtenlogik will sie sich dadurch an ihm rächen, dass er, der ihren Blicken widerstand, nun doch durch ihre Zauberkunst ihr Sclave sein wird.

Grazioso con espressione.

Digitized by Google

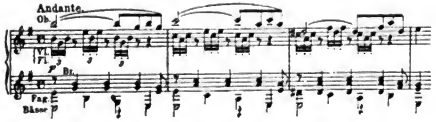
Mit dem gesteigerten dramatisch-musikalischen Ausdruck nimmt auch die Feinheit der Instrumentirung und des orchestralen Gewebes zu. Bei jedem Absatz ertönt von zarten Holzblasinstrumenten etwas wie ein seufzender unwillkürlicher Zwischenruf des liebebedrängten Herzens:



Andante.

Doch an der Stätte ihrer einstigen Triumphe mit ihm zu bleiben, hindert sie die Schaam, darum beruft sie die Geister der Luft, sie und den Geliebten in entlegne Wüsten ans Ende der Welt zu entführen. Eine Wolke nimmt Beide auf.

Neben der vornehmen Erfindung und der feinen Characterisirung in dieser Geisteranrufung (Andante) ist es die gewählte Instrumentirung, die überrascht und fesselt. Die Oboe bildet hier das durchgeführte Soloinstrument, als Gegensatz dazu tritt in der Tiefe das schreitende Fagott auf, die Bässe begründen im Pizzicato die Harmonie, die von den getheilten und synkopirten Bratschen ausgefüllt wird, die Geigen aber vereinigen sich mit der Flöte in flatternden, den Flug der Geister andeutenden Trioten:



III. Aufzug, I. Auftritt.

Die Scene stellt den Zufluchtsort Armidens dar.

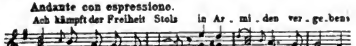
Da der dritte und vierte Aufzug am besten in einen einzigen vereinigt werden, so wird die Scene folgendermaassen zu gestalten sein: Links ein Palast, von blumigen Hecken umgeben, die sich in den Hintergrund verlieren. Aus der äussersten Hecke nach rechts ragt ein kleines Tempelchen mit der Bildsäule Amors hervor, etwa in der Mitte der Bühne.

Digitized by Google

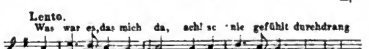
Nach rechts hin thürmen sich immer höher und in zunehmend wildem Charakter schroffe Felsen auf, die von Höhlen und Abgründen zerklüftet sind. Hinter den Hecken und niedrigeren Felsen der Mitte gewahrt man im äussersten Hintergrunde das Meer.

Armide kommt aus dem Palast; eine Verwandelte steht vor uns, ihr Stolz ist gebrochen. Andante con espressione.

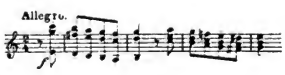
Unübertrefflich ist die demüthigste Liebe auch in der Musik, der jeder scharfe Accent fehlt, gezeichnet:



Die Stelle, an der sie sich fragt:



erklingt ganz leise und zurückhaltend, als ob ihr vor dem Geständniss bangte.

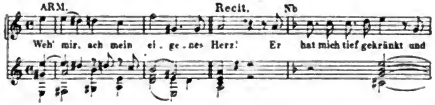
Leicht abgestossene Achtel: 

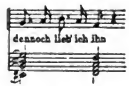
bezeichnen das Auftreten der beiden Huldinnen, die auch hierher ihrer Gebieterin gefolgt sind. Sie kommen aus dem Palast, um Armiden die grosse Entdeckung vom Erwachen der Liebe Rinalds zu ihr zu verkünden. Armide spricht finster sinnend von neuem Zauber, der ihre letzten Wünsche stillen muss, die, wie sie zagend gesteht, sich gegen die wider ihren Willen und zu ihrer Beschämung eingetretene Wandlung ihres eigenen Herzens richten. II. Auftritt. Allegro.

Hier ist ein grosser Sprung anzubringen, da die folgenden Auseinandersetzungen musikalisch ohne besondern Reiz und textlich gedehnt sind. Wir lassen die Stelle vor dem Sprung mit der neuen Einrichtung folgen (bei NB. fallen aus: 7 Tacte

Digitized by Google

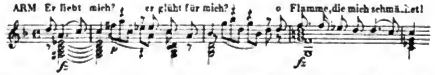
Recitativ, 67 Tacte des Moderato, 5 Tacte Recitativ, im 6. werden die ersten vier Noten der Gesangsstimme verändert):





Allegro. Rec.

Obschon sie ihn liebt, will sie doch mit Hass ihr Herz erfüllen, was die mildgemuthe Phenice als unbillig erachtet (in einem ausdrucksvollen kleinen Allegrosatz. Da erhebt Armide stolz ihr Haupt:



»Hier fleht nicht freie Liebe, sie folgt dem Machtgebot der Zauberin allein. Wie anders ist die Gluth, die mich für ihn entbrannt.«

Hier ist ein passender Sprung von 18 Tacten auf das zweite Wort »entbrannt« anzubringen.

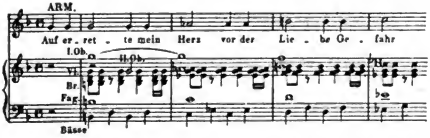
Sie durchschreitet die Hecken, um als letztes Mittel gegen die Liebe den Hass der Hölle zu beschwören, auf dass er von ihrem Herzen Besitz nehme. Die Freundinnen eilen auf ihr Geheiss in den Palast, um sie vor jeder Überraschung durch Rinald zu schützen.

An diesem Recitativ kann so recht die Herrschaft, die Gluck seit dem Orpheus über die dramatischen Mittel der Musik gewonnen hat, beobachtet werden. Dem innern Wesen nach möchte zwischen diesem Recitativstil, dem der Euryanthe und dem des Lohengrin kaum ein grosser Unterschied herauszufinden sein.

III. Auftritt. Moderato.

Sie wendet sich zu den Höhlen und Schlüften: »So höre mich, des Hasses Megäre« . . . :

Digitized by Google



Die rhythmisch erregte Zeichnung, die hohe Lage der Oboen, die eigenthümliche Vermischung des Dur und Moll schildern die Qualen der Liebenden.

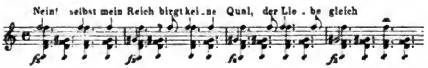
Während der Beschwörung kann allmählich ein bläuliches Licht aus den Felsen hervorleuchten.

IV. Auftritt.

Die Furie des Hasses empfiehlt kühnen Trotz als Heilmittel; sie ruft Megären und Dämonen herbei, welche sich auf ihr Geheiss mit Feuerbränden ausrüsten und (während der Musik des Furientanzes) den Amortempel zerstören. Sie setzt den Fuss auf die niedergestürzte Amorstatue und befiehlt dem Gott, aus Armidens Herz zu weichen:

Rec. Allegro.

Andante. Furientanz. Moderato.



Der Chor bekräftigt ihre Rede mit drohenden Gebärden.

Armide hat dem Schauspiel mit Beklemmung zugesehen. Jetzt, nach dem Furientanz, ergreift die Furie ihre Hand und zieht sie zu der Bildsäule.

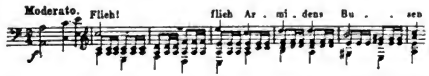
Wenn hier eine Auslassung beliebt wird, so darf sie jedenfalls nicht dies prächtige, wild erhabene Stück betreffen. Eher kann das Allegro »Fluch jeder Opfergluth« und der Furientanz fortbleiben. In diesem Fall ist der Amortempel entbehrlich. Die Furie hat dann das letzte Moderato mit den Worten zu beginnen: »Hinweg, liebende Gluth! dies Herz sollst du verlassen!«

Die folgende heitere Balletnummer (F dur $^6/_8$) würde den Ernst der Handlung erheblich stören und muss ausgelassen werden.

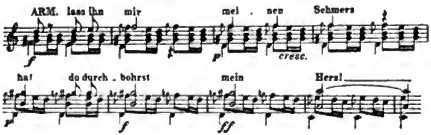
Andante.

Digitized by Google

Moderato. Mit letzter Eindringlichkeit befiehlt die Furie dem Gefühl der Liebe, Armidens Herz zu fliehen:



als diese ihre Bewegung nicht länger zu beherrschen vermag:

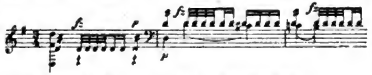


An die letzten Tacte, in denen sich Armidens Schmerz in das Ohr des Hörers gleichsam einwühlt, klingt eine ähnliche Stelle im letzten Satz der A-dur-Symphonie von Beethoven an. Wem daran gelegen wäre, die dramatischsten Stellen aus den klassischen Opern bis zu ihren ersten Quellen zu verfolgen, möchte diese vielfach in Gluck's Opern entdecken.

Rec. Allegro. Erzürnt über ihre Weichherzigkeit, weissagt ihr die Furie und mit ihr der Chor Rinalds bevorstehende Flucht und ihren unauslöschlichen Liebesgram. Armide ist zu Boden gesunken und wankt zitternd in den Palast zurück,

Andante. indem sie den Gott der Zärtlichkeit um Abwendung des Leides bittet.

Wie im Allegrosatz die Erregtheit der Furien in den gestossenen Sechzehnteln der Streicher geschildert wird, so benutzt Gluck hier eine characteristische rhythmische Figur in den zweiten Geigen, um das Erschauern der Armide wiederzugeben:



Allein des dritten Aufzugs wegen sollte diese Oper nicht vom Repertoire verschwinden.

Digitized by Google

Bei der von uns vorgeschlagenen scenischen Einrichtung bleibt der Vorhang offen und der nächste Auftritt schliesst sich sogleich an den vorhergehenden an.

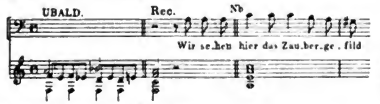
IV. Aufzug, I. Auftritt. Allegro.

Ubald und Artemidor (eigentlich ein »dänischer Ritter«, besser in einer Rolle zu vereinigen) bahnen sich vom Strande her durch Felsen und Hecken den Weg auf die Bühne, wo sie von den Dämonen (die in unserer Einrichtung auf der Bühne geblieben sind) heftig bedroht werden. (Der »Angriff der Ungeheuer«, der leicht ins Lächerliche fällt, wird besser auf diese Weise ersetzt.) Doch Ubald hält ihnen einen Schild entgegen, auf dessen Grund ein Kreuz leuchtet, und heulend entfliehen die Geister in die Höhlen.

Die Musik illustrirt wirksam die Bedrohung der Ritter, zum Schluss das Weghuschen der Geister.

Hier ist ein Sprung nothwendig, welcher das nun folgende Recitativ und Duett des Ubald und Artemidor umfasst; die Überleitung ist die folgende (nur die ersten Noten in Ubalds Partie sind zu verändern):

Rec. Andante.



Bei Nb. werden ausgelassen: 9 Tacte Recitativ und der ganze A dur-Satz (29 Tacte).

Schon wollen sie die Hecken durchschreiten, um in den Palast einzudringen, als aus demselben eine Schaar ländlich gekleideter Jungfrauen und Jünglinge emportaucht, an ihrer Spitze die einstige Geliebte Artemidors, Lucinde (Phenice in Lucindens Gestalt). Sie preist den zum Genuss einladenden Aufenthalt (Lied mit Chor); während einer einfachen und wohllautenden Ballettmusik kommen die anmuthigen Geister den Helden immer näher und ziehen sie in ihren Kreis.

II. Auftritt. Andante con moto.

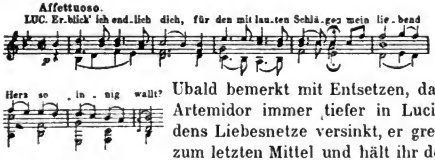
Ballett. Andante.

Digitized by Google

Rec. Ubald fragt verwundert den Artemidor, was ihn zurückhält, als dieser auf Lucinden deutet.

Grazioso. Das folgende Grazioso »In diesem sel'gen Hain«, sowie die Wiederholung des Chors »Des Friedens ew'ge Milde« dürfen unbedenklich fortgelassen werden.

Affettuoso. Mit bestrickendem Gesange sucht Lucinde den Artemidor zurückzuhalten:



Ubald bemerkt mit Entsetzen, dass Artemidor immer tiefer in Lucindens Liebesnetze versinkt, er greift zum letzten Mittel und hält ihr den geweihten Schild entgegen. Mit einem Aufschrei verschwindet Lucinde im Boden, und die Geister eilen davon.

III. Auftritt.

In der ursprünglichen Fassung wiederholt sich jetzt das gleiche Spiel mit Ubald, was um so lächerlicher wirkt, als dieser so eben noch mit »Vernunft und Heldensinn« prahlt. Artemidor hat ein goldenes Scepter bereit, um dem Freund Gleiches mit Gleichem zu vergelten. Es kann nur als natürlich empfunden werden, wenn einer von ihnen, und zwar der ältere, reifere Ubald, den Versuchungen trotzt; man spart ausserdem dadurch das Scepter, die Wirkung des Schildes wird erhöht. In der Partitur sind dann folgende Striche anzubringen: Von C moll, dritter Auftritt, bleiben 43 Tacte, die nächsten 36 Tacte werden ausgelassen. Es folgt Recitativ. Artemidor singt auf die letzte Sylbe von »entführte« nicht *Es*, sondern *D*, es folgen

IV. Auftritt. die 7 Recitativtacte. Im dritten Viertel des letzten Tactes

Andante grazioso. ist statt *F Fis* zu spielen. Das folgende Andante grazioso, C 49 Tacte, $^3/_8$ 29 Tacte, C 9 Tacte, $^3/_8$ 46 Tacte, C 23 Recitativ 7 Tacte, bleibt weg, und es folgt sogleich das D dur-

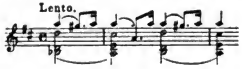
Allegro. Duett (ohne die Sylbe . . . stand! des Ubald im ersten Tact).

Kein Hinderniss hält die Freunde mehr auf; mit kräftigem Zuspruch nahen sie der Pforte des Palastes (wäh-

Digitized by Google

rend des Nachspiels), die bei der Berührung mit dem Schilde krachend aufliegt.

In den zwei kleinen Lento-Zwischensätzen nach den Worten: »Wohl dem, der sie (die Lockung) besiegt« klingt das Gefühl der überwundenen Schwachheit nach:

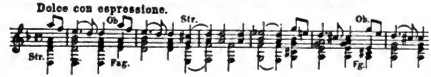


V. Aufzug, I. Auftritt.

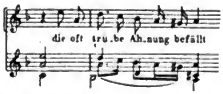
Armide will Rinald verlassen, sie muss zur Unterwelt, um die Furcht zu beschwichtigen, die sie mitten im Liebesglück umfängt und die angesichts der Mittel, durch die sie den Rinald an sich gefesselt, nur zu begründet ist. Mit rührender Zärtlichkeit fragt Rinald zweimal: »Armide, du enteilest mir?«

Dolce con espressione.

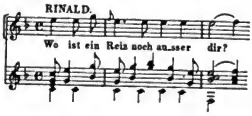
Der Anfang dieses Auftritts gehört zu dem Schönsten, was überhaupt geschrieben worden ist. Auf die Klage des Streichquartetts antworten wehmüthig Oboen und Fagotte:



Fein malt das Orchester »die trübe Ahnung« Armidens (die Musik entspricht mehr dem französischen Text: dont mon cœur se sent agiter):



Entzückt jauchzt das Orchester bei der Stelle:



Andante.

Vom Thatenruhme, der einst Rinald erfüllte, befürchtet Armide schlimme Nebenbuhlerschaft für ihre Liebe; ihr Freund sucht zärtlich ihre Besorgniss zu zerstreuen: »Arm in Arm himmelwärts lehrt die Liebe streben«, beide preisen ihr Liebesglück.

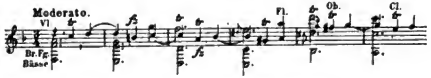
Moderato.

Digitized by Google

Dem Duett fehlt in seinem Verlaufe der Aufbau, die Entwickelung. Ein hübscher Satz folgt dem andern; wirksam, wenn auch unvermittelt, setzt schliesslich das C-dur ein. Irgend eine Kürzung ist trotzdem zu widerrathen.

Rec. Nachdem Armide die auf ihren Wink herbeieilenden »Gespielen der harmlosen Tage« beauftragt, den Freund zu zerstreuen, eilt sie von dannen.

II. Auftritt. Chaconne. Es folgt eine Reihe von Tänzen und Chorsätzen, welche die Aufgabe haben, Rinalds Kummer zu vertreiben: 1. Chaconne (B dur, Allegretto; am Schluss ist das vorübergehende B moll auch im Tanz durch eine trübere Schattirung hervorzuheben), Chor. 2. Chor (B dur, Andantino, das Solo von Sidonie zu singen), Ballett. Moderato. 3. Ballet (B dur, Andante), 4. Moderato grazioso con espressione (F dur, Solo mit Chor, das Solo von Sidonie zu singen) »Liebe singt froh entzückt Philomele . . «, eine reizvolle Nachahmung des Vogelgezwitschers:

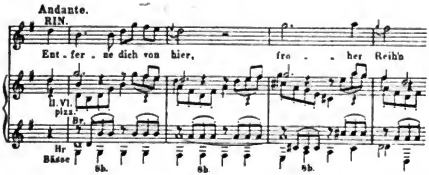


Ballett. Sicilienne. Andante. 5. Ballet (grazioso B dur), 6. Sicilienne (G moll, Andante, mit dem Zusatz in der Partitur: l'Air Sicilien suivant doit être joué avec beaucoup d'expression), 7. Andante (G dur, Solo mit Chor, das Solo von Phenice zu singen). Von diesen Stücken sind an allen Bühnen, welche nicht über ein grosses Ballett, prächtige Kostüme und grosse dekorative Mittel (Beleuchtungseffecte, Blumengewinde u. dgl.), mit denen diese Scenen zu beleben sind, verfügen, nur die Nummern 1, 4, 6 beizubehalten.

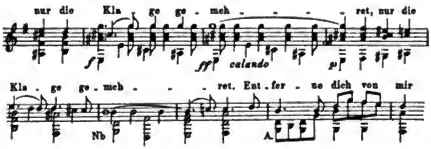
Andante. Soviel Augenweide und Ohrenlabsal vermag dennoch Rinalds Sehnsucht nicht zu beschwichtigen, die Tanzenden ziehen sich zurück.

Dieser Satz ist von grosser Weichheit und Wärme, dabei eigenartig instrumentirt:

Digitized by Google

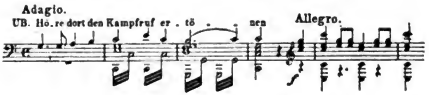


Wieder giebt der Komponist den Worten: »Weilt der Erwählten Blick nicht hier, ach! wird mir«



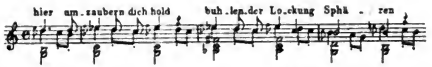
einen besonders einschneidenden Ausdruck. Die Überleitung Nb. zum Anfang (A) ist bewundernswerth.

Im rechten Augenblick nahen Ubald und Artemidor; durch den Glanz, der aus dem Kreuze auf Ubalds Schilde strahlt, werden augenblicklich Herz und Sinnen Rinalds von ihrer Verblendung befreit; durch die Mahnung, in der wirbelnde Pauken und Trompetenstösse den Schlachtenlärm bezeichnen: III. Auftritt. Rec. Allegro.



entflammt Ubald Rinalds kriegerischen Muth; noch warnt ihn Artemidor vor Armidens Zähren:

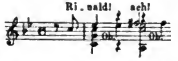
Digitized by Google



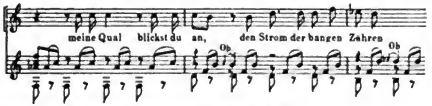
V. Auftritt. Rec.

sie wollen enteilen, als Armide zurückkehrt. Vergebens sucht sie den Entzauberten zurückzuhalten, doch weder ihr Seufzen, noch ihre Versicherung, dass sie die Trennung nicht überleben, ihre Drohung, dass ihr Geist ihn stets verfolgen werde, vermögen ihn von der Erfüllung seiner Pflicht abzubringen.

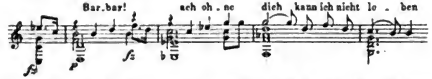
An diesem Recitativ ist besonders die eigenthümliche Art, wie Gluck die Oboe verwendet, hervorzuheben. Zuerst schlägt sie den Accorden der Streichinstrumente nach, ein zweiter innerlicherer Schmerzensschlag, den Armide erleidet:



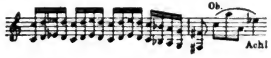
dann ahmt sie in abgerissenen Seufzern die Singstimme nach:



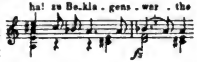
Schmerzvoll klingt Armidens Geständniss:



Ihre auflodernde Erregung, in der sie noch als Gespenst seine Ruhe zu bedrohen verheisst, wird wieder durch die aufseufzende Oboe unterbrochen:



Tief erschüttert geht Rinald mit den Worten:

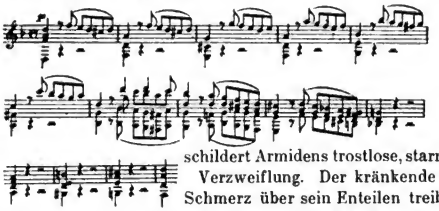


»dein bangesLoos lässt mich erbeben« von dannen.

Digitized by Google

Die ausserordentlich schöne Einleitung des letzten Auftrittes (die ersten Noten sind mit den Worten Phenicens: »Vermochtest du wohl dort den Heroen zu hassen« [III. Aufz. II. Auftr.] übereinstimmend):

V. Auftritt. Moderato.



schildert Armidens trostlose, starre Verzweiflung. Der kränkende Schmerz über sein Enteilen treibt sie zu seiner Verfolgung, schon wähnt sie ihn zu fassen: »im Zerfleischen des schwarzen Herzens durchbebt mich Lust«, als sie ihre unglückselige Lage von Neuem erkennt. Sie ruft die Dämonen herbei, den Palast zu zerstören. Während derselbe in Trümmer sinkt, eilt sie davon.

Besser: sie bleibt da und begräbt sich unter den Trümmern. In diesem Fall müssen die Worte: »die Rachlust nur allein giebt mir Hoffnung und Trost«, verändert werden in: »von Qual Befreiung find' ich im Tode allein!«

Wenn eine Oper der Wiederaufführung auf der heutigen Bühne würdig ist, so ist es die Armide. Wir glauben durch unsere Einrichtungsvorschläge, ohne desswegen die Glucksche Partitur in eigenmächtiger Weise um irgend eine ihrer Schönheiten gebracht zu haben, ziemlich alles aus der Oper entfernt zu haben, was ihrer Wirkung auf das moderne Publikum im Wege stehen würde. Von den beiden Rittern, die in der ursprünglichen Fassung allerdings durch unfreiwillige Komik glänzten, bleibt der eine

Digitized by Google

standhaft und erweist sich als ganz und gar berufener Retter nicht allein seines Genossen, sondern auch Rinalds. Die grossen leidenschaftlichen Wandlungen in Armidens Herzen bilden eine dramatische Gesangsaufgabe ersten Ranges. Rinalds Ver- und Entzauberung hat nichts Unnatürliches; seine Zärtlichkeit ist ebenso einschmeichelnd, wie seine Mannhaftigkeit fest und gradaus schauend. Die übrigen Rollen werden wenigstens nicht stören und hemmen, sie werden, mit Liebe erfasst, dem Ganzen Wechsel und Leben verleihen. Wie im Orpheus die Macht der Tonkunst dargestellt wird, so hier die des Frauenreizes. Die Armide bildet dem lebendigeren Inhalt, wie der farbenreicheren Musik nach eine Steigerung gegen den Orpheus und ist desswegen gerade zu einer Vereinigung mit dem Orpheus an einem Opernabend geeignet.

3.

Iphigenia in Aulis.

Oper (Tragédie-Opéra) in drei Aufzügen.

Musik von Gluck, Text von du Roullet*).

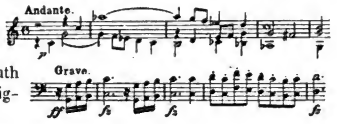
Ouverture.

Die Ouverture ist durch die Bedeutsamkeit ihrer Gedanken, den wohlangebrachten Wechsel ihrer Gegensätze, ihre Formvollendung, ihren engen Zusammenhang

*) Von den beiden Iphigenien liegen uns die prächtigen, bei Breitkopf & Härtel in Leipzig angefertigten Partituren aus dem Verlage Simon Richaults in Paris vor. Die deutsche Übersetzung stammt von Peter Cornelius, dem Komponisten des »Barbier von Bagdad«. Betreffs der Iphigenia in Aulis sind die deutschen Bühnen in der glücklichen Lage, in dem bei Breitkopf & Härtel erschienenen Klavierauszug eine ausgezeichnete Bühnenbearbeitung von Richard Wagner zu besitzen. Wir haben alle wesentlichen Abweichungen zwischen dem Original und der Bearbeitung angegeben und haben uns nur an seltenen Stellen erlaubt, für die ur-

Digitized by Google

zur Oper seit jeher der Gegenstand allgemeiner Bewunderung gewesen. Nach einen tiefbekümmerten Anfang, in welchen sich Agamemnons Schmerz um das Schicksal seiner Tochter spiegelt:



brechen sich Muth und Mannhaftigkeit Bahn:

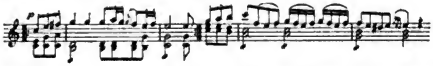
sprüngliche Fassung ein Wort einzulegen. Da der Text dieser Bearbeitung der geläufige ist, so haben wir alle Textcitate bis auf geringe Ausnahmen ihm entnommen. Auch darf er als der klarere, leichtverständlichere gelten, während der des Cornelius der kunstvollere ist und das Verdienst besitzt, die Gesangspartien nahezu unangetastet gelassen zu haben. Die wesentlichen Umänderungen Wagners betreffen den Schluss, in welchem der Sage gemäss Iphigenia durch Artemis entführt wird, statt dass sie dem Achilles die Hand reicht, sowie die unhaltbare Rolle des Patroklus, welche ganz beseitigt worden ist.

Es hat sich in mehreren Geschichtswerken betreffs der Iphigenia in Aulis die Meinung eingeschlichen, dass diese Oper Anfangs in Paris einen halben, wenn nicht gar einen Misserfolg erlitten habe. Die Vorrede in der Partiturausgabe ist geeignet, diese Meinung zu entkräften. Wir entnehmen ihr die folgenden Sätze: »Die erste Aufführung von Racines Meisterwerk, für die Opernbühne eingerichtet und von dem gefeierten Meister in Musik gesetzt, dessen Ruhm von Tag zu Tage wuchs, wurde in Paris mit der ungeduldigsten Spannung erwartet. Anfangs für den 12. April angesetzt, wurde sie bis zum 19. verschoben. Dieser durch das Unwohlsein eines Sängers veranlasste Aufschub war mehr als eine Tagesneuigkeit, es war ein Ereigniss. Wahres Interesse und prickelnde Neugier hatten sich bis zum Fanatismus gesteigert. ... Um halb sechs Uhr erschien der ganze Hof, mit Ausnahme des Königs, und die Aufführung begann. Trotz einer anfänglichen Befremdung und Befangenheit, gegenüber einem Werk, das mit den bisherigen Traditionen so vollständig brach, und einer dadurch verursachten Begrenzung des Beifalls, war der schliessliche Erfolg ein entschiedener. ... Der Andrang zur zweiten Vorstellung war noch bedeutender. Man erbeutete ein Parterrebillet, um es zu 6, 12, 15 Livres wieder zu verkaufen. Die Parterrezugänge mussten mit Wachen besetzt werden, um die Menge im Zaum zu halten und Unglücksfällen vorzubeugen. Jetzt war die anfängliche Befremdung verschwunden und der Enthusiasmus erreichte den höchsten Grad. ... In dem kurzen Zeitraume von acht Jahren, von 1774—1782, wurde die Oper mehr als 175 Mal aufgeführt; sie erhielt sich bis zum Jahre 1824 auf dem Repertoire und erreichte bis dahin eine Gesammtzahl von 428 Vorstellungen.

Digitized by Google

Dies Motiv wird bestätigt in dem gleich darauf folgenden, dem Chor der Griechen (I. Aufz., I. Auftr.) entnommenen, dem Toben einer entschlossenen Menge nachgebildeten Motiv:

Ihm entschwebt Iphigenias Lichtgestalt (nur Geigen, Bratschen und eine Flöte):



deren Lippen sich nach dem Wiedertönen der starken Motive, die Klage entringt:

Aus diesen Motiven entwirft der Komponist eins der ergreifendsten Tongemälde, welches die Litteratur bis zu ihm aufzuweisen hatte, eines, an dessen hoheitsvoller Schönheit sich auch die heutigen Tonfreunde zu erbauen nicht müde werden. Während jenes mannhafte Motiv am Schluss wiedererklingt, erscheint Agamemnon. Wagner hat die Ouverture mit einem trefflichen Schluss für den Koncertvortrag versehen.

Vorgeschichte.

Agamemnon hat seine Gattin Klytämnestra und seine Tochter Iphigenia ins griechische Lager nach Aulis beschieden, woselbst vor der Abfahrt der Griechen nach Troja die Verbindung der Iphigenia mit Achilles gefeiert werden soll. Inzwischen lässt der ersehnte günstige Fahrwind immer länger auf sich warten; der Priester Kalchas führt den Zorn der Artemis als Ursache an, zu dessen Sühnung nichts geringeres erforderlich sei, als dass Aga-

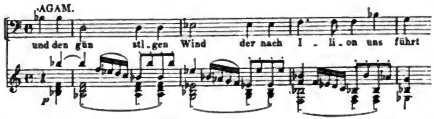
Digitized by Google

memnon seine Tochter Iphigenia auf dem Altar der Artemis zum Opfer bringe. Agamemnon, solcher grausen That nicht fähig, entsendet schleunigst den Arkas, der die beiden Frauen durch die Erdichtung, Achilles sei durch andre Liebe gefesselt, in Mykene zurückhalten soll, als diese bereits im Lager eintreffen. Den Groll der Artemis, für den im Text nur der Zorn der Götter gegen die Tantaliden als Grund angedeutet ist, motivirt Sophokles in der Elektra (6. Auftritt) mit den Worten der Elektra:

Mein Vater (Agamemnon), hört' ich, sich ergehend einst im Hain
Der Göttin (Artemis), scheuchte mit den Tritten einen Hirsch,
Buntfarbig, hochgehörnt, empor; und als er ihn
Erlegt, geschah's, dass ihm ein prahlend Wort entfiel.
Darob erzürnt nun, wehrte Leto's Kind die Fahrt
Dem Heer Achaias, bis zur Busse für das Wild
Der Vater ihr die eigne Tochter brächte dar.

I. Aufzug, I. Auftritt. Andante.

Das Lager der Griechen auf der einen, ein Gehölz auf der andern Seite füllen den Hintergrund der Bühne. Agamemnon: »O Artemis, Erzürnte! umsonst gebeutst du mir dies schreckliche Opfer, umsonst verheisst du mir deine göttliche Gnade«



Während zu den ersten Worten der schwerlastende Anfang der Ouverture ertönt, heitert sich die Musik bei dem »günstigen Wind« in freundlicherer Tonmalerei auf, um sogleich wieder durch ein energisches Recitativ unterbrochen zu werden.

Digitized by Google

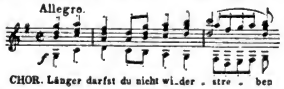
Arie (Moderato). Die Sonne fleht er an, der geliebten Tochter Schutz zu verleihen, des treuen Arkas Schritt zu befeuern, auf dass sie der verderbenbringenden Stätte fern bleibe.

An dieser bei aller Weichheit der Empfindung männlich würdigen Arie ist vom kompositionstechnischen Standpunct aus die sich dem Recitativstil nähernde orchestrale Dürftigkeit des Mittelsatzes als sehr angemessen hervorzuheben. In diesem berichtet nämlich Agamemnon seine Erdichtung von Achilles' Untreue gegen Iphigenia (s. Vorgeschichte); es ist ein feiner Zug, dass, wo das Erfassen des Worts von solcher Wichtigkeit für den Zuschauer ist, die Musik zurücktritt.

Wagner fügt für das Auftreten des Kalchas und der Griechen acht Überleitungstacte ein.

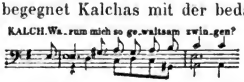
II. Auftritt. Ungeduldig dringen griechische Heerführer, Soldaten und Volk auf Kalchas ein, um zu erfahren, was für ein Opfer die erzürnte Artemis begehre*). Ihrem stürmisch trotzigen Drängen:

Chor der Griechen (Allegro).



begegnet Kalchas mit der bedächtigen Abweisung:

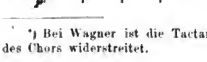
Andante.



Mit heiligem Schauer zur Göttin flehend verkündigt er, dass sie ein blutiges

Moderato. Opfer heische: »welches Leid, welch ein Schmerz, du jammervoller Vater! ... sagt, könntet ein so grausames Opfer ihr bringen?«

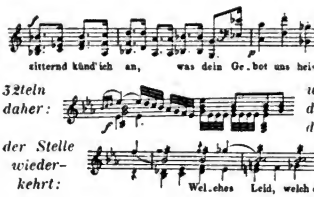
Das allmähliche Erfülltwerden des Kalchas von der weissagenden Kraft der Göttin, sein heiliges Erschauern, wird durch eine geheimnissvolle Musik angedeutet:



die in grosser Steigerung sich bis zu einem entschlossenen Rhythmus klärt und kräftigt:

*) Bei Wagner ist die Tactangabe C, was dem bewegten Character des Chors widerstreitet.

Digitized by Google



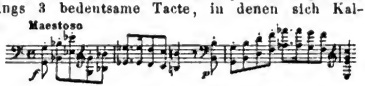
Der Zorn der Ar-'temis in Kalchas' Verkündigung jagt in schnellen 32teln daher: während der Anfang des Moderato besonders bezeichnend in der Stelle wiederkehrt:

Die unerweichte Schaar verlangt, nach Kriegsthaten dürstend, des göttlichen Willens Erfüllung, die Kalchas zusagt. Presto. Rec.

Eine grosse Feinheit des Textes besteht darin, dass Kalchas nicht der Menge gradezu, sondern als begeistertes Werkzeug der Götter und einer Anrede an sie: »Du willst, dass meine Hand mit Beben vergiesse das edelste Blut?« u. s. w. Antwort giebt. Diese ganze Stelle wird scenisch noch wirksamer, wenn man am Rande des Gehölzes eine Statue der Artemis ertrichtet.

Hierher wird Kalchas von der Menge gedrängt, damit er die Göttin befrage. Bei der Stelle »Von heiligem Schauer . .« hebt er die Hände zur Statue empor, an die er dann die folgenden Worte in heiliger Inbrunst richtet. So ist auch sein und des Chors Auftreten gerade auf diesem Schauplatze begründet.

Wieder enthält Wagners Bearbeitung 16 Überleitungstacte, welche das Abziehen des Volks bequem ermöglichen, dafür allerdings 3 bedeutsame Tacte, in denen sich Kalchas ernst zu Agamemnon wendet, unterdrückt:

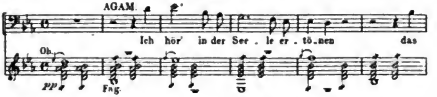


Wir würden vorschlagen, hier die originale Fassung beizubehalten.

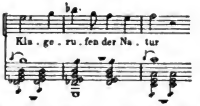
Agamemnon, im Schmerz darüber, dass ihm ein so furchtbares Opfer von den Göttern auferlegt wird, erkühnt sich, sie zu lästern; dem Kalchas, der ihn mit heftigem Vorwurf zur Gottesfurcht ermahnt, erwidert er, dass ihn III. Auftritt. Rec. Arie.

die Götter nimmer bewegen können, so sehr die Stimme der Natur in seinem Herzen zu ersticken.

Eine bei aller Einfachheit erhabene Stelle dieser Arie ist ihr Mittelsatz, in welchem in längerem Zwiegespräch auf die klagende Oboe das weiche Fagott wehmüthig antwortet:



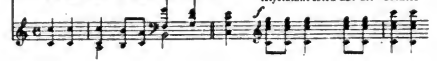
Rec.



Als Kalchas dem Agamemnon den bereits von ihm geleisteten Schwur, die Tochter dem Opfer zu überliefern, vorhält, sucht dieser neuen Vorwand: »wenn die Tochter gehorcht, die ich rief in dies unglücksel'ge Land, wohlan, dann sei's, als Opfer mag sie fallen«. Kalchas, welcher erräth, dass Agamemnon Vorkehrungen getroffen hat, Iphigeniens Ankunft zu verhindern, weist auf das Vergebliche seiner frevlerischen Absicht, der Götter Entschluss zu durchkreuzen, hin, als auch schon die Heilsrufe des Volks die Ankunft der Klytämnestra und ihrer Tochter verkünden.

IV. Auftritt.

Wagner hat hier wieder, um »das Volk schnell über die Bühne laufen zu lassen«, 3 Takte eingefügt. Man vergleiche mit dieser Dehnung das kurze Original, in welchem nach dem eintönigen Recitativ die prophetischen Worte des Kalchas ertönen: »Ja, schon führt sie (Iphigenia) sich selbst ihm (dem Altar) zu«, und gleich dem Donner auf den Blitz, der Chor: »Klytämnestra mit der Tochter« einfällt:

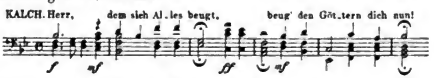


Digitized by Google

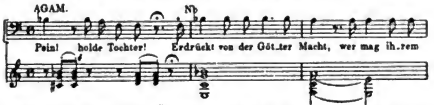
und man wird unsern Vorschlag, die ursprüngliche Lesart beizubehalten, als berechtigt erachten. Freilich wird man dann nicht das Volk über die Bühne laufen lassen dürfen. Dasselbe wird sich vielmehr nach dem Bescheide des Kalchas langsam in das Gehölz und nach dem Hintergrund zu zerstreuen haben, woher dann plötzlich der Chor ertönt, der diese Begrüssung, wie vorgeschriebener Maassen auch den Anfang des späteren Chors: »Welch ein Reiz!« **hinter** der Bühne singt. Sogleich nach der Begrüssung eilen noch andre Leute aus dem Lager über die Bühne dem Gehölz zu, um den Eindruck der Ankunft zu verlebendigen.

Kalchas ermahnt den durch diese verhängnissvolle Wendung schmerzlich Erschütterten, sich der göttlichen Macht zu beugen. Rec. Arie. Rec.

Aus dem Schluss der kraftvollen Arie des Kalchas ist die das Beugen vor dem göttlichen Willen veranschaulichende Wendung hervorzuheben:



Zum Vortheil eines straffen Handlungsverlaufs ist die Arie trotzdem zu entbehren. Die Überleitung ist folgende (bei Nb. fallen 31 Tacte Andante, 2 Tacte Recitativ fort):



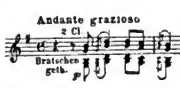
Bei Wagner steht ein Überleitungstakt zum nächsten Chor.

Agamemnon bittet den Kalchas, wenigstens den Namen des Opfers noch zu verschweigen, beide eilen hinweg, während das Volk in einem weihevollen Chor die beiden Frauen auf die Bühne geleitet. V. Auftritt. Mouvement de Menuet (Andante grazioso).

Wagner hat zwei wirksame Kürzungen in diesem Chor angebracht, welcher passende Gelegenheit zu einem Umzug über die Bühne giebt.

Digitized by Google

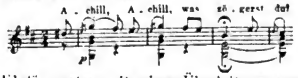
Arie (Andante grazioso).

In einer gefälligen kurzen Arie (die Instrumentation des Anfangs: 

ist beachtenswerth) giebt Klytämnestra ihrer Freude über die Huldigung Ausdruck, dann begiebt sie sich zu Agamemnon, indem sie Iphigenien als Königin des Festes zurücklässt.

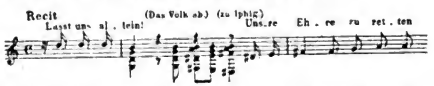
Statt des folgenden Divertissement hat Wagner aus den Airs de Danse, welche im Anhang der Partitur enthalten sind, das mit C bezeichnete Menuett (S. 394) ausgewählt:

Diesem folgt das kleine sehnsüchtige, doch überaus harmlose Lied der Iphigenia (reizend ist die Stelle am Schluss):



Das Menuett wird zum Theil wiederholt und für die Ankunft der zurückkehrenden Klytämnestra mit einer Überleitung zum Recitativ versehen, dessen erste Töne um einen Ton nach oben transponirt werden. Wir empfehlen folgende Einrichtung als anschaulicher. Der Arie der Klytämnestra: »Wie gern hört mein Ohr dies schmeichelnde Lob« folgt (ohne das Recitativ) sogleich das von Wagner gewählte Menuett, während dessen Klytämnestra auf der Bühne bleibt. Ziemlich am Schlusse desselben naht Arkas bestürzt und eilig, um die Botschaft des Agamemnon von Achilles' Untreue der Klytämnestra (pantomimisch) auszurichten. Diese erhebt sich entrüstet, es folgt sogleich und wie im Original (S. 87 der Part.) »Lasst uns allein!«

VI. Auftritt.

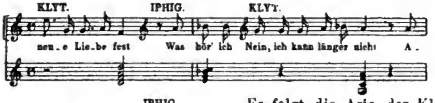


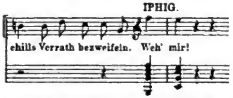
Das Lied der Iphigenia bleibt weg, das folgende lange Recitativ wird um den überflüssigen Bericht der Klytämnestra von der Sendung des Arkas gekürzt.

Digitized by Google

Klytämnestra setzt ihre Tochter von der ihr eben berichteten Untreue des Achilles in Kenntniss und sucht die Gebrochene durch die Hoffnung auf die rächende Vergeltung der Götter aufzurichten. Rec. Arie.

Die angemessene Kürzung des Recitativs ist folgende (nach der Original-Partitur): 12 Tacte bleiben; dann folgt:



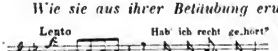


Es folgt die Arie der Klytämnestra.

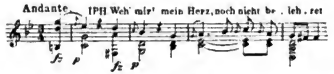
Der Mittelsatz der Arie erhält durch die immer mehr zunehmende Bewegung eine dem »Rachegeschrei« entsprechende Steigerung. Die ganze Arie athmet Entschlossenheit und beleidigten Stolz.

Iphigenia, welche allein zurückbleibt, leiht ihrem Schmerz ergreifende Klagetöne. VII. Auftritt.

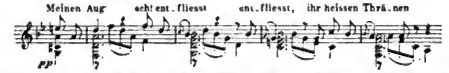
Wie sie aus ihrer Betäubung erwacht:



wie sich ihrer Brust die schmerzerpressten Seufzer entringen (Anfang der Arie): Lento. Arie.



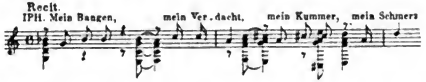
wie nachher ihre Klage in Thränen schmilzt:



das alles ist von innerstem Gefühl durchdrungen. Nicht ganz ebenbürtig sind den beiden Andantesätzen der Arie die beiden Allegros.

Digitized by Google

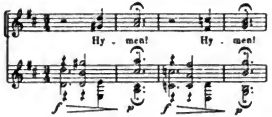
VIII. Auftritt. Rec. Da naht Achilles. Freudig eilt er auf die Geliebte zu, die ihn kalt von sich weisst. Seinen Betheurungen, dass Irrthum im Spiele sei, seinen wiederholten Liebesschwüren gegenüber fühlt sie endlich ihr Herz erweichen:



Wagner lässt die Arie der Iphigenia: »Ach, mir im Herzen zu klar . . . «, das Recitativ des Achill: »Sprächest du wahr«, seine Arie: »Tyrannin, ach, dein Herz hat nimmer es erkannt« aus und erzielt so einen kräftigen Fortgang der Handlung.

Duo. Ihr Liebesglück preisend, flehen sie Hymen um Segen an.

Die zweimalige begeisterte Anrufung Hymens bildet eine wirksame und langsamere Unterbrechung des schnellen Satzes des Duetts:



Bei Wagner ist das ganze Recitativ und Duett um einen ganzen Ton nach unten transponirt, was durchaus angebracht ist.

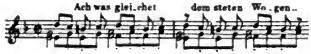
II. Aufzug, I. Auftritt. Prélude (Grazioso, Allegretto). Rec. Premier Mouvement. Inzwischen nehmen die Vermählungsfeierlichkeiten des glücklichen Paares ihren Anfang. Die Freundinnen und Gespielinnen der Iphigenia schmücken sie zur bräutlichen Feier und verheissen ihr in einem lieblichen Liede ein freudenvolles Loos.

Wagner hat dies Lied mit Recht um das Recitativ der Iphigenia und den Gesang der Griechin, sowie um die zweite Wiederholung gekürzt; dafür hat er später die Besorgniss der Iphigenia, der beleidigte Achill möchte sich mit ihrem Vater feindlich begegnen, in den Text des ein wenig veränderten nächsten Rec. Recitativs verlegt.

Arie. In einer edel empfundenen Arie überwindet Iphigenia

Digitized by Google

ihr Bangen mit der Hoffnung, Achilles werde seinen Groll gegen den Verläumder Agamemnon zu besiegen wissen.

In der Stelle: 

»so heftig wechselnder Pein!« spiegelt sich die süsse Qual zagender Liebeserwartung.

Ihre Mutter Klytämnestra naht mit der frohen Nachricht, dass alle Vorbereitungen zur Hochzeit im besten Einvernehmen ihres Vaters und ihres Verlobten getroffen seien; während eines (äusserst einfachen) Marsches naht Achilles mit Volk und Kriegern.

II. Auftritt. Rec.

III. Auftritt. Marche (Maestoso). Rec.

Das Recitativ des Achill vor dem Marsch, dasjenige nach demselben, sowie die ganze Einführung des überflüssigen Patroklus sind mit Recht von Wagner beseitigt worden.

In einem Triumphgesang (in welchem auch Trompeten und Fanfaren nicht fehlen) singen Achilles und der Chor der erwählten Braut und dem Gott Hymen Lob und Preis.

Solo et Choeur (Maestoso un poco animato).

Die Original-Partitur lässt jetzt ein Divertissement, Air gai, Arie der Griechen, Chor (»Vom Freund gesucht«), Suite du Divertissement, Air des Athlètes, Lentement (Mouvement de Chaconne), Entrée des Esclaves Lesbiennes, Choeur des Esclaves Lesbiennes, Recitativ der Iphigenie, Air pour les Esclaves folgen, welches alles Wagner gestrichen hat. Dafür lässt er in einem Recitativ den Achill der Iphigenia die Hand zum Brautgange reichen.

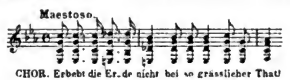
Ein hübsches, weihevolles Quartett mit Oboe, in welchem die Partie des Patroklus bei Wagner durch einen »Anführer der Thessalier« ersetzt ist, enthält eine letzte Anrufung an den Ehegott, alle wollen sich zum Altar begeben, als (in einer bei Wagner wirksam verstärkten Weise) Arkas sich ihnen mit der Nachricht entgegenwirft, der am Altar harrende Agamemnon führe nichts Andres im Schilde,

Quatuor et Choeur. Maestoso.

IV. Auftritt. Rec.

Digitized by Google

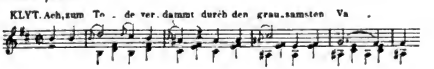
als seine Tochter daselbst der erzürnten Artemis zu opfern. Mit Entsetzen vernehmen alle die Kunde:



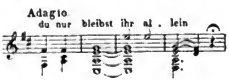
Zornentbrannt verheissen die Thessalier (Krieger des Achilles) Schutz gegen solche That, und Klytämnestra fleht kniend den Achill an, der Iphigenia, die jetzt alles verlor, fortan Vater, Gemahl, Heimath und Gott zu sein.

Rec. Arie (Allegro moderato, bei Wagner C Andante mosso, also erheblich langsamer).

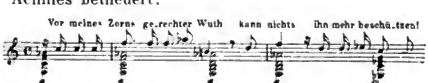
Diese Arie ist von hervorragender Schönheit und tiefer Empfindung. Neben dem Streichquartett ist nur die Oboe verwandt, welche überall, auch neben der Singstimme, die Melodie führt:



Vertrauen und Hoffnung erklingen in den Worten:



Rec. Achilles betheuert:



Terzett. Iphigenia beschwört ihn, gegen ihrer Mutter Meinung des Agamemnon zu schonen.

Dieses Terzett möchte an dieser Stelle trotz seines musikalischen Reizes als Länge empfunden werden. Der Streit um Agamemnons Character im Beisein und unter Betheiligung der Tochter darf nicht als zart gelten. Überdies legt sie später, da sie so willig in den Tod geht, durch die That den allergültigsten Beweis von ihrem kindlichen Gehorsam gegen den Vater ab. Ihre Bitte um Schonung des Vaters ist schon im Recitativ enthalten. Man mag also vom Recitativ sogleich auf

Digitized by Google

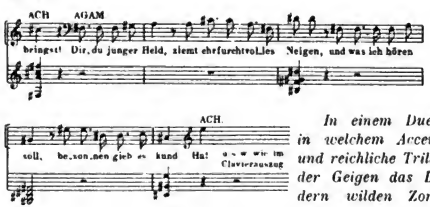
die vier letzten Tacte des Terzetts übergehen, während welcher sich Iphigenia (mit flehender Gebärde gegen Achilles), Klytämnestra (ihn zur Rache anfeuernd) und das Volk entfernen. Doch auch die nachfolgende Arie des Achilles, der auf Patroklus', bei Wagner auf des Arkas Mahnung, sich gegen Agamemnon zu mässigen beschliesst und den Fürsprecher mit der Versicherung seiner Mässigung an Iphigenia entsendet, scheint schwächlich und gedehnt. Wirksamer ist es ohnehin, wenn Achilles den Entschluss, sich zu mässigen, nicht erst ankündigt, sondern wenn ihn, den Liebenden und heissblütigen Helden, des Agamemnon Gegenwart zur Ruhe zwingt. Patroklus bez. Arkas entfernen sich demgemäss mit allen Übrigen, Achill will den Agamemnon aufsuchen, als er ihn bereits gewahrt. In der Partitur werden in diesem Falle die Seiten 224—239, im Klavierauszuge die Seiten 85—94 einfach überschlagen.

V. Auftritt. Rec. Arie (Allegro moderato).

Den erregten Achilles bedeutet Agamemnon, sich dem Willen des Vaters, dem Beschlusse der Götter zu beugen, indess Achill ihn an seinen Eid, mit der er ihm seine Tochter anvertraute, mahnt und die grässliche That mit aller Kraft zu verhindern gelobt.

VI. Auftritt. Rec.

Ein kleiner Sprung, der die Politik aus dem überlangen Recitativ ausmerzt, wird sehr zweckmässig sein. Es bleiben, vom eigentlichen Beginn des Recitativ an gerechnet (Achill: »Ha, er kommt«) 10 Tacte, vom 11. bleibt das erste Viertel im Orchester, dann fallen 14 Tacte aus. Der Text wird vom 11. Tacte an in der Fassung der Partitur, also folgendermaassen gesungen:

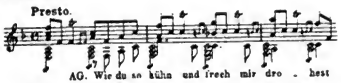


In einem Duett, in welchem Accente und reichliche Triller der Geigen das Lodern wilden Zorns

Duo. Presto.

Digitized by Google

andeuten:

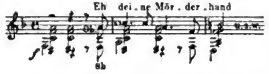


gerathen sie in heftigen Worten aneinander. Mit Recht hat Wagner das Säbelgerassel des Achilles, das ja doch ohne Folgen bleibt, durch Worte der Entrüstung ersetzt.

Rec. Achilles eilt mit der Betheuerung, dass er zuerst fallen müsse, ehe Iphigenia sterbe, von dannen.

Dies Recitativ erhält durch die bei Gluck bisher ungewohnte Zuhülfenahme eines Blasinstruments, der Oboe, durch das Tremolo und die energische Zeichnung der ersten Geigen und Bässe eine besondere Bedeutung:

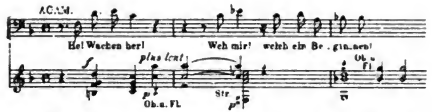
VII. Auftritt. Rec.



Agamemnon will unverzüglich die Opferthat vollbringen, er ruft die Wachen, da wankt sein Herz, noch einmal will er sich angesichts des starren Rathschlusses der Götter, angesichts der stolzen Drohung des Achilles, der nicht nachzugeben gesonnen ist, emporraffen: er vermags nicht, die zärtliche Liebe, das Erbarmen mit der Tochter, das Grausenhafte des Unternehmens, das Rachegeschrei der Eumeniden, das er schon zu hören meint, alles wirkt zusammen, um ihn zur Sinnesumkehr zu bewegen. Er beauftragt den Arkas, der mit den Wachen im Hintergrund harrte, sein Weib und seine Tochter heimlich nach der Heimath zu geleiten.

Dieser ganze Recitativsatz ist ein meisterhaftes Beispiel des später von Mozart, Beethoven, Weber weiter ausgebauten dramatischen Recitativs; die Dichtung wird in freier Form durch die Musik bis in die feinsten Schattirungen ausgedeutet. Jedesmal, wenn ihm der Tochter Bild vor Augen kommt, ertönen Flöten und Oboen im Einklang, einem unschuldsvollen Wehklagen vergleichbar:

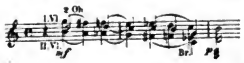
Digitized by Google



Die Vervollständigung dieser Sext, später der Terz zum Akkord bei Wagner raubt ihnen den Eindruck der Hülflosigkeit, des Verlassenseins, darum wird hier das Original vorzuziehen sein.

Das Rasen der Eumeniden wird durch das Motiv bezeichnet:

Unvergleichlich sind Agamemnons Gewissensbisse geschildert, gegen welche sich selbst die Qualen der Rachegöttinnen abstumpfen:



Mit Schmerz denkt er an das entsetzliche Beginnen zurück:

Arie. Moderato (Presto, Moderato).

»Weh mir! die süsseste der Spenden,
Den Vaternamen gabst du mir,
Und ich bot mit grausamen Händen
Den Opfertod zur Gabe dir«.

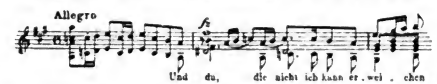
(Übers. v. Cornelius.)

Der langsame Satz der Arie:

zeichnet die Stimmung der verhaltenen Klage. Den etwas störenden kleinen Mittelsatz (Presto) lässt Wagner fort.

Mit wildem Entschlusse wendet er sich zur Artemis:

Allegro.



und bietet sich selbst zum Opfer an.

Digitized by Google

III. Aufzug, I. Auftritt. Presto.

Das Unternehmen des treuen Arkas wird schon im Beginn gehemmt. Das Volk, welches von dem Willen der Götter und endlich auch von dem Namen des Opfers Kunde erhalten hat, setzt sich der Flucht Iphigeniens mit heftigen Worten (Chor hinter der Scene) entgegen. Arkas versucht die tobende Menge zu beschwichtigen.

II. Auftrttt. Rec.

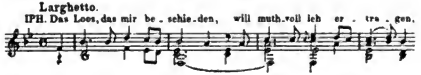
In Iphigenien reift die Erkenntniss, dass der Götter Gebot durch keinen menschlichen Fürwitz umgangen zu werden vermag; sie beschliesst, freiwillig in den Tod zu

III. Auftritt.

gehen. Selbst den ungestüm zur Flucht drängenden Achilles weist sie jetzt mit sanftem Liebeswort ab.

Arie (Larghetto).

Wagner hat die zweite Arie der Iphigenia: »Leb wohl. lass dein Herz treu behüten Erinnerung« (Es dur $^3/_4$) gestrichen und dafür die erste:



mit einem neuen Zwischensatz versehen, in welchem Iphigenia des Achilles Thatendurst für Troja zu erregen sucht.

Rec. Arie (Allegro).

In einem (durch Wagner erheblich gekürzten) Recitativ und einer stürmisch erregten Arie:

gelobt er, sogar im Tempel noch ihren Mördern zu wehren, den Kalchas, ja ihren eignen Vater, wenn sie

IV. Auftritt. Rec. Presto.

ihr nahen würden, mit dem Tode zu bestrafen. Dem Rasenden will Iphigenia durch schnellen Tod zuvorkommen; wieder hört man hinter der Bühne das Schreien

V. Auftritt. Rec.

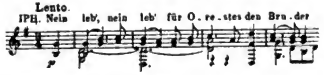
des blutdürstigen Volks, da stürzt Klytämnestra mit jammernden Worten herein. Doch auch sie vermag Iphigenias heldenmüthigen Entschluss nicht zu erschüttern. Diese

Arie (Lento).

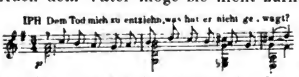
bittet die Mutter mit sanftem Trosteswort, in Orestes

Digitized by Google

Ersatz zu finden (2 Klarinetten verstärken mehrmals den schmeichelnden Ausdruck):



Auch dem Vater möge sie nicht zürnen:



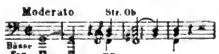
Auf einen neuen Ruf des Volks eilt sie davon, indem sie die ohnmächtige Mutter in den Armen der Frauen zurücklässt.

Wagner lässt das Zelt sich hinten öffnen und Iphigenia während einer sanften Musik durch das sich ehrfurchtsvoll theilende Volk zum (nicht sichtbaren) Altar schreiten.

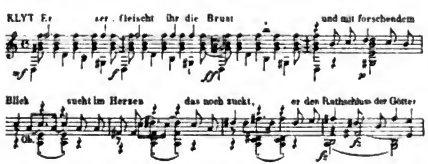
VI. Auftritt. Rec.

Da kommt Klytämnestra wieder zu sich; sie rast dem Ausgange zu, woselbst ihre Frauen (besser griechische Soldaten) ihr den Weg versperren. Sie zermartert sich in tödtlicher Angst *(im Orchester das Motiv)*:

In namenlosem Entsetzen starrt Klytämnestra vor sich hin:



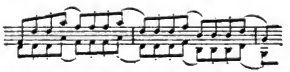
sie meint die Tochter, den Priester, in seiner Hand den Mordstahl, zu erblicken:



Man bemerke, wie die Zuckungen des Opfers in dem

Arie (Allegro). *Oboenmotiv veranschaulicht sind.* Vom Gefühl ihrer Ohnmacht gepeinigt, fleht sie zu Zeus, ihren Schmerz an ganz Griechenland zu rächen:

zu Helios, alles in Dunkel zu hüllen:



Da diese Arie einen grossen musikalisch-dramatischen Höhepunct darstellt, so wird es viel wirksamer sein, wenn Klytämnestra während des Nachspiels die Kette der Wachen durchbricht und der Vorhang fällt, anstatt dass der in der letzten Scene theilweise wiederholte choralmässige Gesang sie nach ihrer Arie zum Enteilen anfeuert. Es würden demgemäss auszulassen sein: in der Partitur Seite 311—313, im Klavierauszuge No. 29 (S. 135—137).

Lento (Andante).

VII. Auftritt. Lento (Andante). Die Bühne stellt den Schauplatz der Opferhandlung dar. Das Volk umgiebt den Altar und fleht in frommen Tönen um günstigen Fahrwind nach Troja. Da eilen erschreckte Schaaren mit dem Ruf: Entflieht vor dem

VIII. Auftritt. Allegro. Zorne Achills« über die Bühne, Achill erscheint mit seinen Thessaliern, auch Klytämnestra ist durch die Reihen des

IX. Auftritt. Volks gedrungen, und schon macht Achill Miene, sich der Iphigenia zu bemächtigen (so bei Wagner; während er sie in der Original-Partitur sofort an sich reisst, als sich heftiger Donner vernehmen lässt und Artemis, von Wolken umgeben, verkündet (nach Wagner): »Nicht dürste ich nach Iphigenias Blut, es ist ihr hoher Geist, den ich erkor! Mein Opfer führ' ich in ein fernes Land, als Priesterin dort meine Huld zu lehren . . .«

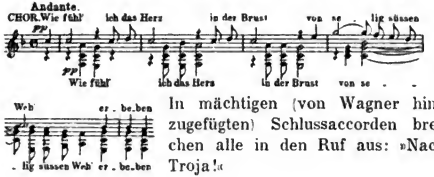
Die ganze Musik vom Donner an bis zum Gesang des Kalchas: »Betet dankbar . . « ist von Wagner hinzugefügt worden.

Während Iphigenia demüthig der Artemis naht und mit ihr von den Wolken entführt wird, preisen die Zu-

Digitized by Google

rückbleibenden das Schicksal der opfermüthigen Jungfrau:

Andante.



In mächtigen (von Wagner hinzugefügten) Schlussaccorden brechen alle in den Ruf aus: »Nach Troja!«

4.

Iphigenia auf Tauris.

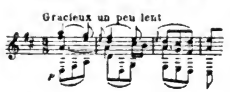
Oper (Tragedie) in vier Aufzügen.

Musik von Gluck, Text von Guillard.

Während die Ouverture meistentheils ein abgeschlossenes Tonstück zu bilden pflegt, dessen Zusammenhang mit der Handlung von den früheren Meistern nicht einmal allzu ängstlich gewahrt wurde, und das im günstigsten Falle die Hauptmomente der Handlung musikalisch veranschaulichte, führt uns die Einleitung der Iphigenia auf Tauris sogleich auf den Schauplatz, in den Hain, der den Tempel der Artemis, die Wirkungsstätte der Priesterin Iphigenia, umschliesst, und in die Handlung. Der heilige Frieden des Ortes (Le calme) (28 Tacte):

I. Aufzug, I. Auftritt.

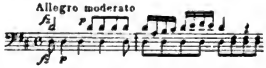
Gracieux un peu lent.



wird durch ein herannahendes Gewitter (Tempête de loin, 8 Tacte, Tempête un peu plus rapprochée, 8 Tacte.

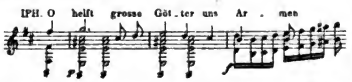
Digitized by Google

Tempête très fort, 23 Tacte:



unterbrochen, nach einer Weile heftigen Tobens stellt sich als schlimmer Gast Regen und Hagel ein (alle Bläser, dabei kleine Flöte, die Streicher in Sechzehnteln):

und während das Unwetter seine Gewalt ein wenig vermindert, kommt Iphigenia mit Priesterinnen, Griechinnen aus ihrer Heimath, auf die Bühne und fleht die Götter um Abwehr an:



Doch noch zweimal bricht das Gewitter von Neuem los, unterbrochen durch ihren und der Priesterinnen Gesang, die um Abfahrt aus diesem unwirthlichen Lande, um Abstellung der Menschenopfer, an denen »dieses Volk sich letzt«, bitten.

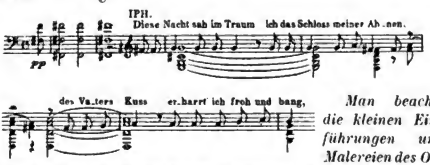
Da legt sich nach und nach die Gewalt des Sturmes:

Iphigenia ruft dankerfüllt aus:

»Doch von Sturm ist erregt mein Herz in seinen Tiefen.«

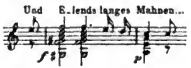
Rec. Zwei Priesterinnen (in eine

zu vereinigen) fragen sie nach der Ursache ihres Kummers. Sie beginnt:



Man beachte die kleinen Einführungen und Malereien des Orchesters, die sich der modernen Orchesterbehandlungsweise mehr und mehr nähern:

»Ich vergass in des Glückes Drang, wie er (Agamemnon) hart einst mir war:



Da bebt der Erde tiefste Kluft ... aus der brennenden Luft fällt ein Strahl auf das Schloss, von Flammen

Mitten aus dem Trümmerhaufen hört sie ein Klagelied *(man bemerke die beiden schmerzlichen Accorde nach der Schilderung der Zerstörung im Presto)*, sie erblickt den Vater,

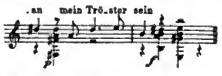
wie er vor einem Phantom *(tremolo in den Str.)*, ihrer eigenen Mutter, flieht. Die Mutter reicht ihr ein Schwert, sie bohrt es dem Bruder Orest ins Herz. Während sie auf den Altar sinkt, bitten die Priesterinnen den Himmel um Milde.

Leute.

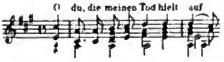
Die Modulation E moll — D-moll — E moll — A-moll ist für die schmerzliche Erregung der Bittenden bezeichnend.

Rec. Nichts, so klagt sie weiter, ist ihr auf Erden geblieben; selbst ihr Bruder Orest wird ihr keinen Trost bringen.

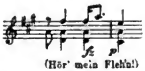
Ein Sprung, der die erste schönere Hälfte des Recitativs beibehält, die zweite unwichtigere mit der Gegenrede der Priesterin übergeht, erfordert folgende Umänderung: es bleiben 16 Tacte, dann folgen: Sogleich schliesst sich die Arie der Iphigenia an.



Moderato con espressione. Sie bittet Dianen, das verhasste Geschenk des Lebens von ihr zu nehmen, damit sie durch den Tod mit Orest vereinigt werde.



Diese Arie, im Haupttheil nach heutigem Geschmack zu lieblich: im Mittelsatz innig aus dem Text herausempfunden, ist von dem Gefühl frommer Ergebung durchweht, das auch aus dem oft wiederkehrenden: heraustönt.

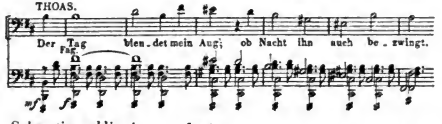


Largo. Nach einem kleinen, aber höchst bezeichnenden mitleidsvollen Klagechor der Priesterinnen erscheint, durch ihren Schmerzensruf erschreckt,

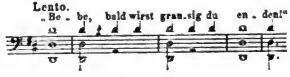
II. Auftritt. Thoas, unruhvoll
Rec. und furchtgepeinigt: Er bittet Iphigenia, sie möchte vom Himmel die Bannung seiner Schrecknisse erflehen; als sie ihm erwidert, dass ihre Thränen nichts mehr vermöchten, entgegnet er, Blut allein würde dem Zorn des Himmels ein Ende setzen. »Mein Leben ist bedroht, wie Orakel besagen, wenn ein einziger Fremdling die Küste betritt und nicht
Andante. den Tod erleidet.« In einer Arie giebt er seinen Besorgnissen vor einem Rachegott, dessen Wetterstrahl ihn zu vernichten drohe, beredtesten Ausdruck.

Digitized by Google

Diese äusserst charakteristische Arie ist an einzelnen bemerkenswerthen Zügen sehr reich. Das Grauen geheimer Ahnung in Thoas' Seele wird durch die gestossenen Sechzehntel der Bässe angedeutet, genial erdacht ist die Fagottstimme, die plötzlich, »blendend« wie der Tag, einsetzt und hinabschreitend die Nacht herbeiführt:



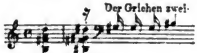
Schaurig erklingt nach dem voraufgehenden Cismoll der drohende Ruf:



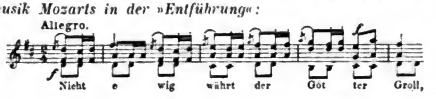
III. Auftritt.
Allegro.
Rec. Allegro.

Da nahen jubelnd Scythische Männer, von denen Einer dem Könige den Fang zweier Fremdlinge verkündet. Neuer Jubel.

Hier lässt sich durch die Überschlagung des ersten Scythenchors ein zweckmässiger Sprung anbringen. Man lasse nach der Arie des Thoas zunächst den Scythen, der mit dem im II. Aufzug auftretenden Tempeldiener in eine Person zu vereinigen ist, eilig auf die Bühne kommen, während seiner letzten Worte nahen die Scythen. (Es fallen aus: Chor Allegro, vom folgenden Recitativ $3^3/_4$ Tacte), das Recitativ beginnt an der Stelle:



Der Scythenchor (mit Becken, Trommel, 2 kleinen Flöten) wird durch seine Rhythmik und seine Verzierungen als Barbarenmusik hervorgehoben und erinnert an die Janitscharenmusik Mozarts in der »Entführung«:

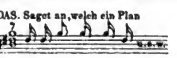


Digitized by Google

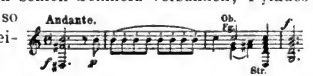
Rec. IV. Auftritt. Der König heisst Iphigenien sich zum Opferaltar begeben, um dort die Fremdlinge zu erwarten. Das freudige Ereigniss wird von den Scythen durch einen charakteristischen Dankchor: »Lang' lechzten wir nach Blut« und durch Tänze gefeiert.

Allegro. V. Auftritt. Rec. VI. Auftritt. Die herbeigeführten Gefangenen werden von Thoas vergeblich um ihre Absichten befragt und wieder abgeführt. Die Scythen wiederholen in wilder Freude ihren Chor.

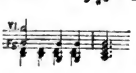
Es scheint genügend, wenn dieser Chor nur einmal, am Actschluss, erklingt, auch die Ballettnummern dürfen als der heutigen Bühne nicht entsprechend ausgelassen werden. Es ist mithin folgende Einrichtung zu treffen: Recitativ des Scythen, Chor: »Nicht ewig . . . «, Recitativ Iphigenie: »O Götter, hemmt den Schrei, der mir die Brust zersprenget, ach wie sie grausam ist, die Pflicht der Priesterin.« Thoas zu Iphigenie: »Nun geht, führt zum Altar die Gefangenen hin (Iphigenie geht ab, man führt die gefesselten Gefangenen herbei), doch ich, den finstrer Spruch bedränget, Mir drohend nahen Untergang, Weile fern, dass ich nicht schade des Opfers Segen.« Nunmehr fallen aus (Seite 82) 6 Tacte Recitativ, der Chor (Allegro); die Ballettnummern Même Mouvement C, Même Mouvement C, Même Mouvement $^2/_4$, Même Mouvement C fallen aus, (Thoas' Blick fällt auf die Gefangenen) der erste Tact des folgenden Recitativs (ohne Auftact) lautet:



II. Aufzug, I. Auftritt. Andante (Rec.). Der zweite Aufzug zeigt uns Orestes und Pylades (gefesselt) in einem Innengemach des Tempels. Orest ist wie vorhin ganz in seinen Schmerz versunken; Pylades ist trostlos, ihn so starr und schweigend zu finden:

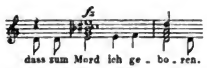


nur seine Seufzer zu vernehmen:

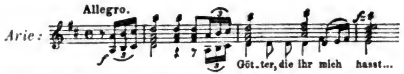


Orestes findet nur zu gewichtigen Grund zur Trauer: »Mit Grausen seh' ich nun«:

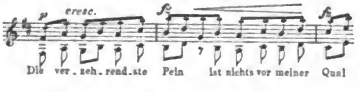
Digitized by Google



... Nicht genug, dass er die eigene Mutter ermordet: »einen Freund nannt' ich mein und ich morde auch ihn, reisse auch ihn ins Verderben.« Der wildeste Höllengraus, die verzehrendste Pein sei nichts gegen seine Seelenqualen. Allegro (Arie).

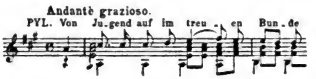


erinnert an die stimmungsähnliche der Klytämnestra in der Iphigenia in Aulis: »O Zeus, deiner Blitze Flammen schleudre herniedera (3. Aufzug), die sie an Energie übertrifft (auch Trompeten und Pauken sind verwandt). Mit grösster Lebhaftigkeit werden die einzelnen dichterischen Anschauungen auch in der Musik ausgemalt:



wie beredt ist seine Selbstanklage (Seitensatz der Arie):

Pylades will selbst den Tod an der Seite des Freundes gern auf sich nehmen. In der bekannten treuherzig einschmeichelnden Arie: Rec. Andante grazioso (Arie).



begrüsst er »in heil'ger Stunde den Streich, nach dem uns nichts mehr trennt«. Der Tempeldiener der Scythe des ersten

Digitized by Google

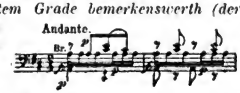
Rec. Aufzugs, erscheint mit Wachen und lässt den Pylades nach schmerzlichem Abschiede aus Orestes' Armen hinwegführen. Dieser wendet sich in wilder Verzweiflung zu den Göttern:

Grave et marqué.

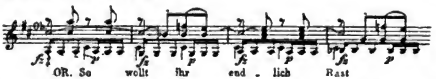
Des Lebens übermüde fleht er sie an:

Andante. Da überkommt ihn plötzlich tiefe Ruhe, die sich nach und nach auf sein Herz senkt. Er schläft vor Ermüdung ein.

Dieser wundervolle Tonsatz ist durch den eigenthümlichen Bratschenrhythmus in höchstem Grade bemerkenswerth (der 28 Tacte hindurch auf dem A liegen bleibt): während die Geigen ganz allmählich immer mehr nach oben steigen:



bis er endlich bei der bangen Frage: »So wollt ihr endlich Rast dem Muttermörder geben?« mit der auf einer Note verweilenden Singstimme die Rollen wechselt und mitleidig in engen Intervallen klagt:

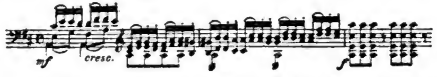


worauf die Bewegung sich wieder in umgekehrtem Sinne vollzieht. In diesem stets regsamen Rhythmus ist die gleichsam unter der Asche seiner Ruhe glimmende, gleich darauf in den Furienscenen neu losbrechende Gluth seiner Gewissensbisse angedeutet.

IV. Auftritt. Grave et marqué. Doch wenn auch sein Körper vom Schlaf überwältigt ist, sein Geist schlummert nicht. Augenblicklich (mit derselben Musik, mit der er soeben die Götter rief ent-

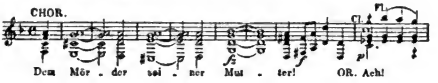
Digitized by Google

tauchen, während die Helligkeit einem fahlen Nebelschimmer weicht, grausige Geistergestalten dem Hintergrunde, der Erde, sie schleichen zu seiner Lagerstätte (während der Sechzehntel), sie recken gespenstig die Arme nach ihm (während der drei Achtelschläge):

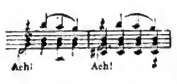


und zermartern die Seele des schlafenden Muttermörders mit brennendem Vorwurf. Blutend naht der Schatten der Klytämnestra. Animé.

Es giebt Eingebungen des Genies, welche den Wechsel der Sitten und des Kunstgeschmacks überdauern. Die griechischen Tragiker werden gelesen werden, so lange Menschen leben, sündigen und das Rechte thun. Hier ist eine Scene, wie sie mächtiger nicht empfunden noch ausgedrückt werden kann. Sehen wir uns die Ausdrucksmittel näher an, so ist es zunächst die durch keine Bewegung verkümmerte Wucht und Last der Töne, dann das Schwüle, Trostlose, Harte in der Stimmung. In Bezug auf den Klang sind es die ehernen Posaunen, welche dem Ganzen das Gepräge furchtbarer Mahnung verleihen. Wie ermattet, wehklagend erscheinen gegen die erschütternden Racherufe der Eumeniden die Seufzer des Schlafenden. Noch einer grossartigen Schattirung sei gedacht. Jedesmal, wenn die Eumeniden die Worte sprechen: »dem Mörder seiner Mutter«, verwandelt sich das Forte in ein Piano, in dem nur das Wort »Mutter« durch einen Accent hervorgehoben wird: als ob selbst die Eumeniden sich scheuten, das furchtbarste aller Vergehen, den Muttermord, bei Namen zu nennen:



Digitized by Google



Orest erhebt sich, von Seelenqualen gepeinigt, er erblickt eine Gestalt und ruft entsetzt: »Die Mutter!« Es ist Iphigenia, die zu ihm kommt.

Die Beleuchtung müsste hier etwa so angeordnet werden, dass, sobald Orestes sich erhebt und gegen die Thür des Gemachs starrt (etwa auf dem fünftletzten Tact des Chors) diese aufgeht und im Nebengemach Iphigenie in natürlichem Lichte sichtbar wird. Augenblicklich, während der letzten Tacte verschwinden die Geister, und das natürliche Licht wird auch im Vordergrunde wieder hergestellt.

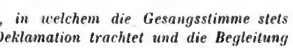
V. Auftritt. Rec.

Iphigenia forscht den Fremdling, der geheimes Mitgefühl in ihr wachgerufen hat, nach Kunde über das Schicksal Agamemnons aus, die so fürchterlich lautet, dass ihr vielgeprüftes Leben keine schwerere Stunde aufwies, als diese, in der ihr von Orest die Ermordung Agamemnons durch Klytämnestra, der Klytämnestra durch Orestes, endlich auch das erdichtete Hinscheiden des Orest berichtet wird.

Auch dies Recitativ, in welchem die Gesangsstimme stets nach ausdrucksvoller Deklamation trachtet und die Begleitung die einzelnen Vorgänge des Berichts getreu charakterisirt, ist für den Fortschritt Glucks bezeichnend.

Andante.

Schmerzgebrochen bleibt sie mit den Priesterinnen, denen mit Orestes' Tod die letzte Hoffnung schwand, die Heimat wiederzusehen (man beachte den klagenden kleinen Chorsatz:

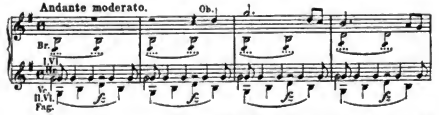


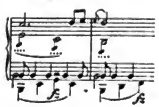
), allein zurück. Doch ihr Schmerz rast nicht und zürnt nicht; mit himmlischer Ergebung, schon auf Erden eine Verklärte, trägt sie des Leides Übermaass, das ihr die Unsterblichen senden.

Andante moderato.

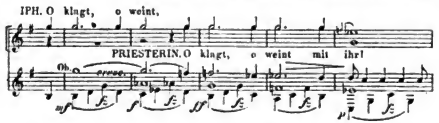
Nur unter diesem Gesichtspunct kann uns die Arie: »Nun,

Unglückselige, magst du weinen« als angemessen gelten. Während aus ihrem von der Oboe abgenommenen und unterstützten Gesang kindliche Demuth spricht, wogt freilich in der accentuirten, dem Herzpochen vergleichbaren Unterstimme (Vc., II. Vl., Fag.), den zitternden Bratschen und den unruhig synkopirenden I. Geigen die innerste Erregung:





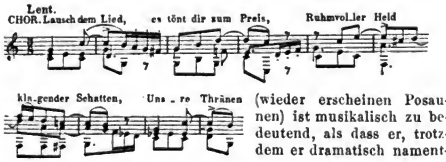
Erschütternd aber wird der musikalische Ausdruck, wenn Iphigenia ruft: »O klagt«, und alle Pristerinnen in den Klagelon (das hohe G) Fortissimo mit einstimmen, während das Orchester sich in schmerzlichen Dissonanzen windet:



Auf Iphigenias Geheiss feiern sie das Gedächtniss des Bruders durch eine Trauerfeier.

Rec.
Lento.

Dieser Trauergesang:



(wieder erscheinen Posaunen) ist musikalisch zu bedeutend, als dass er, trotzdem er dramatisch nament-

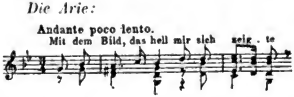
Digitized by Google

lich als Actschluss nicht hinlänglich begründet ist, übergangen werden könnte. Die Wiederholungen in Moll, die uns von C dur sogar bis zu Es moll führen, wirken wie hervorbrechende Thränen. Nur muss dafür gesorgt werden, dass seine fehlende dramatische Berechtigung durch die Würde und das Stimmungsvolle der vorgeschriebenen Ceremonie verdeckt wird. Diese wird sich in den ziemlich langen Orchester-Zwischensätzen zwischen den Gesängen zu vollziehen haben, sie muss in dem Füllen, dem Weihen, dem Ausgiessen der Schaale durch Iphigenia, in trauervollen Pantomimen der Priesterinnen und in Umzügen, deren letzter alle von der Bühne entführt, bestehen. Besonders muss vor dem Hineinziehen sinnloser Ballettschritte in diese feierliche Scene gewarnt werden.

III. Aufzug, I. Auftritt. Rec. Andante poco lento.

Noch ist das Opfer nicht vollzogen. Um dem Drängen ihres eigenen Herzens, das sie in Orestes' Antlitz theure Erinnerungen an ihren Bruder lieben lässt, um den Wünschen der Priesterinnen zu willfahren, beschliesst sie, diesen zu erretten und ihn mit Kunde von ihrem Schicksal an die ausser ihr letzte Überlebende ihres Hauses, an ihre Schwester Electra, zu senden.

Die Arie:

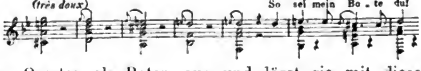


drückt ihren Schmerz darüber aus, dass sie den Orest nur im dunkeln Schattenreich wiedersehen darf.

II. Auftritt. Rec.

Von verschiedenen Seiten werden Pylades und Orestes herbeigeführt, deren Freude, sich noch einmal zu sehen, ihr Thränen entlockt. Nachdem sie die Priesterinnen entlassen, gesteht sie, dass sie eine Griechin ist, und wählt zagend, weil sie einen von ihnen dem Tode überantworten muss:

III. Auftritt. Rec. Un peu lentement.



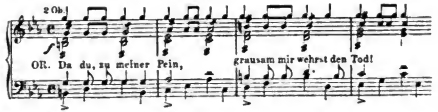
IV. Auftritt. Rec.

den Orestes als Boten aus und lässt sie mit diesem

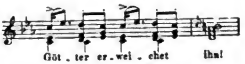
Digitized by Google

Bescheide allein, der in des lebensmüden Orests Seele tiefsten Unmuth weckt. Doch Pylades liebt den Freund zu sehr, um ihn an seiner Statt sterben zu sehen. Orest: »Und du behauptest noch, dass du mein eigen?«

Fièrement et animé (Duett).



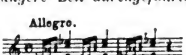
(*man beachte das starre G in den Oboen*). Beide flehen, da Keiner weichen will:



Moins animé.

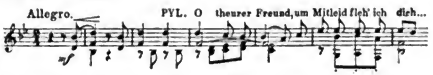
Auf Orests anschauliche Schilderung der Seelenqualen, die ihm die Eumeniden bereiten *(in dem Vorschlag des längere Zeit durchgeführten Furienmotivs:*

Rec.



ist das längere 16tel gegen das 32stel wohl zu unterscheiden: bemerkenswerth ist die grosse Steigerung im Orchester, bevor Orest, von Qualen der Erinnerung überwältigt, in des Freundes Arme fällt), hat Pylades nur Thränen und die Bitte, ihm nicht zu zürnen:

Allegro.



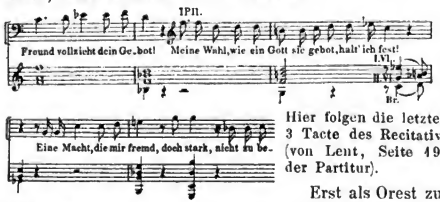
Dem Orest, der die mit den Priesterinnen wieder eintretende Iphigenia beschwört, ihm statt des Freundes das Todesloos zu bereiten, gesteht sie ihre innere Regung für ihn.

V. Auftritt. Rec.

Dieses Recitativ kann recht wohl eine Kürzung ertragen. Der Anlauf, den Orestes nimmt, seinen Namen zu nennen, wodurch er sich in vermeintliche Gefahr begiebt, ist nicht verständlich genug und entbehrlich. Wir schlagen folgende

Digitized by Google

Einrichtung vor: die ersten 11 Tacte des 5. Auftritts (Animé) bleiben, dann schliessen sich die Tacte an:



Hier folgen die letzten 3 Tacte des Recitativs (von Lent, Seite 196 der Partitur).

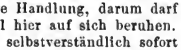
Lento. Viv. Erst als Orest zur Waffe greifen will, um sich selbst den Tod zu geben, giebt Iphigenia seinem Willen nach und entlässt ihn zum

VI. Auftritt. Opferaltar.

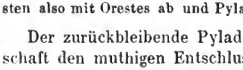
Im sechsten Auftritte händigt Iphigenia dem Pylades ein Blatt ein, das zu seiner Verwunderung an Electra gerichtet ist. Auf seine Frage, welche Bande sie mit ihr verknüpfen, bleibt Iphigenia die Antwort schuldig. Dieser Auftritt ist überflüssig. Das Blatt (ein Anachronismus!) wird ohnehin nicht von Pylades bestellt, und die Frage wegen Electras bleibt ohne jede Einwirkung auf die weitere Handlung, darum darf die Botschaft der Iphigenia ganz wohl hier auf sich beruhen. Pylades sieht sich frei und ergreift selbstverständlich sofort Schritte, den Freund zu befreien. Iphigenia geht am richtigsten also mit Orestes ab und Pylades singt sogleich seine Arie.

Un peu animé. Der zurückbleibende Pylades nährt an seiner Freundschaft den muthigen Entschluss, den Orestes zu retten.

Ausser Str., Ob., Fag. auch Hr., Tromp., Pauken; die Arie ist frohgemuth, wenn auch etwas harmlos:



und steigert sich bei den Worten »auf, auf! Orest zu retten«: zu kräftiger Entschlossenheit.



IV. Aufzug, I. Auftritt. Iphigenia, im Tempel der Diana allein, kann sich nicht

Digitized by Google

dazu entschliessen, den Fremdling zu opfern. Zu Artemis fleht sie, voll Reue darüber, dass sie auf Befehl der »barbarischen Horden so viele Opfer morden musste«. Von singenden Priesterinnen umgeben, naht Orest. Sie beweint sein Schicksal; ihre Thränen erfüllen ihn mit Rührung:

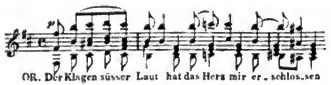
Rec. (Fièrement, sans lenteur).

II. Auftritt.

Un peu lentement.

Rec.

Lento.



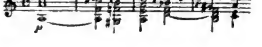
Hierzu ist zu bemerken: die Recitative sind unnöthig. Es ist viel wirksamer, wenn Iphigenia erst am Schlachtaltar den Orestes mit Beben betrachtet und hier erst ihrer ganzen Unfähigkeit, ihn zu tödten, inne wird. Widerwärtig ist für unsere durch Goethe geläuterte Anschauung vom Charakter der Iphigenia ihr Bekenntniss der früheren Morde; wenn auch anzunehmen ist, dass sie die Menschenopfer im Auftrage des Königs vollführt hat, so wird doch sonst im ganzen Text hierüber ein heilsames Schweigen beobachtet und unwillkürlich unterschiebt der Zuschauer der Gluckschen Iphigenia die Goethesche, die den Mord stets zu verhindern gewusst hat. Alles bisherige (Seite 205—219 der Partitur) dürfte also, wie es musikalisch nicht hervorragendes Interesse bietet, dramatisch erst recht zu entbehren sein. Der Aufzug beginne darum mit dem folgenden Hymnus, bei folgender scenischen Einrichtung: Im Hintergrunde des Tempels sind die Priesterinnen unter Absingung des Hymnus beschäftigt, den Orest zu schmücken. Vorn in der Mitte liegt Iphigenia an der Statue der Artemis im Gebet (um Abwehr des grausen Opfers) hingestreckt. Links vorn der Opferaltar.

Während eines frommen Gesangs an Artemis schmücken die Priesterinnen den verklärt schauenden Orest mit Blumen, salben ihn und führen ihn zum Altar, wo sie Weihrauch entzünden. Vier Priesterinnen kündigen der (noch immer knieenden) Iphigenia an, dass das Opfer bereit sei; sie schleppt sich zum Altar:

Andante.

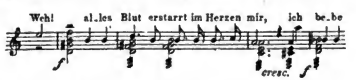
Rec.

Lento.



Digitized by Google

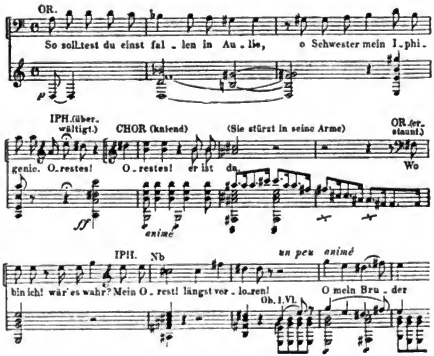
unbewusst ergreift sie das ihr dargebotene Messer, indem sie den Orest mit ihren Blicken verschlingt:



Ruhig harrt Orest des tödtlichen Streiches, indem er sagt: »So fielest auch du einst in Aulis, o Schwester mein, Iphigenia!« Sie erkennt den Bruder und sinkt in seine Arme.

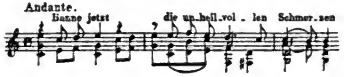
Hier ist eine kleine Zusammenfassung nöthig. Iphigenia setzt dem Orestes auseinander, dass sie in Aulis nicht gefallen ist, sondern von der Göttin entführt wurde. Wenn wir für die Iphigenia in Tauris die in Aulis als Voraussetzung gelten lassen, wie es denn die Einheitlichkeit des Zusammenhanges zwischen beiden Opern erfordert, so muss Orest das Schicksal der Iphigenia kennen. Die ganze Stelle lautet demgemäss, wenn wir noch andere kleine, aber wesentliche Abänderungen hinzufügen, von den obigen Worten des Orest an:

Un peu animé.



Bei Nb. fallen 11½ Tacte aus; statt ihrer sind die obigen 11½ Tacte zu setzen.

Als er sie fragt: »Wie! lieben kannst du mich? hält dich kein Grau'n zurück?« erwidert sie wonnetrunken:



Andante.

... »fühle nur mein unsagbar wonnevolles Glück!«

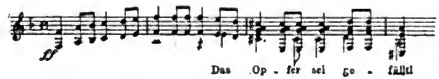
Von diesem Andante werden die ersten 10 Tacte mit einem Abschluss auf dem dritten Viertel des zehnten Tactes gerade genügen. Der Rest, ebenso wie die an dieser Stelle bedenkliche Griechin, die etwas ankündigt, was wir sogleich sehen, bleiben fort. Es tritt vielmehr sogleich Thoas auf die Bühne.

III. Auftritt.

Zornentflammt, dass ein Opfer entflohen, das andere noch lebe, naht Thoas; er befiehlt (eine ähnliche Stelle findet sich im Scythenchor (I. Aufz. VI. Auftr.: »Lang' lechzten wir nach Blut«, Tact 17 ff.):

IV. Auftritt.

Très-animé.



Als sie ihm mittheilt, das Opfer sei ihr Bruder, ruft er nach einem Augenblick des Zauderns aus: »Zum Tod! wie er sich nenne!« und als die Wachen auf Iphigenias drohenden Zuruf zagen, den Orest aus der ihn umgebenden Priesterinnenschaar hervorzuholen, zückt Thoas selbst das Schwert gegen die sich ihm entgegenwerfende Iphigenia. Doch im Augenblick, wo er zum tödtlichen Schlage ausholt, ereilt ihn der Dolch des Pylades, der mit den am Meeresufer zurückgebliebenen und von ihm hierher entbotenen Griechen gerade in der höchsten Noth ins Heiligthum eingedrungen ist. Doch jetzt entbrennt zwischen den Scythen, die ihres Königs Tod rächen wollen, und den Griechen ein

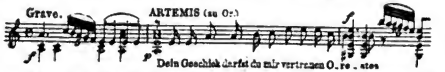
V. Auftritt.

Allegro moderato.

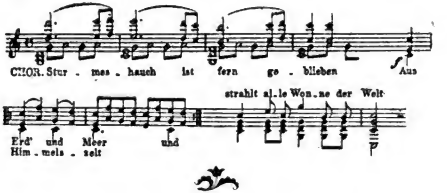
Digitized by Google

heftiger Kampf *(die ein wenig veränderte Sturmfigur aus dem Gewitter des Anfangs:*

VI. Auftritt. Moderato (Rec.). *wird hier motivisch verwandt!*). Da erscheint Artemis; sie gebietet dem Kampf Einhalt zu thun, befiehlt den Scythen, ihr durch Mord entweihtes Bildniss den Griechen zurückzugeben. Doch auch für Orest hat sie Trost:



Letzter Auftritt. er möge als König mit Iphigenia nach Mykene zurückkehren. Auf des Pylades beglückte Worte: »Welch' Wort, das ich vernahm?« schliesst ihn Orest mit der Bitte: »O theil' mit mir mein Glück« in die Arme und in einem Allegro moderato. mächtigen Schlusschor (der kleine Amoll-Satz des Orest: »Im holden Frauenbild« bleibt besser fort) tönt das allgemeine Entzücken aus:



Die beiden Iphigenien würden einen zweiten der von uns vorgeschlagenen Gluck-Abende ausfüllen. Erschien die erste Iphigenia einem Wagner bedeutend genug, um ihn zu ihrer Neubelebung zu veranlassen, so spricht die zweite für sich selbst. Ist es auch fast unerhört, dass in einer Oper kein Wort von Liebe vorkommt, so weist sie

Digitized by Google

doch eine solche Reihe erschütternder Situationen, einen so festen, übersichtlichen Bau der Handlung, eine so klare Zeichnung leidenschaftlicher Charaktere auf, dass sie schon hierdurch eine Ausnahmsstellung einnimmt, wie vielmehr durch Glucks ganz aus dem Gedicht geborene Musik, die hier eine Grösse und Innigkeit erreicht, wie wir sie sonst nur an vereinzelten Stellen bei ihm gewahren.

Anstatt in planlosem Experimentiren Zeit und Kräfte zu vergeuden, sollten also die Theater ihre Ehre daransetzen, würdige Aufführungen der Gluckschen Opern zu veranstalten und den Geschmack des Publikums wieder an einfache Grösse zu gewöhnen.

b. Wolfgang Amadeus Mozart

wurde am 27. Januar 1756 in Salzburg geboren. Seit seiner frühesten Jugend übte die Opernkomposition einen vornehmlichen Reiz auf seine Schaffenskraft aus. Doch war es ihm erst im Jahre 1782 vergönnt, mit der komischen Oper »Die Entführung« einen nachhaltigen und allgemeinen Erfolg zu erringen. Dieses Werk hatte Mozart für das auf Anordnung des Kaisers Joseph II. am 17. Febr. 1778 in Wien eröffnete Nationalsingspiel geschrieben. Dieses deutsche Opernhaus sollte dem Publikum einen Ersatz für das Ballett und die italienische Oper, welche durch den Kaiser beseitigt worden waren, gewähren und zur Erstarkung des vaterländischen Sinnes beitragen. Leider war die Blüthe dieses Unternehmens infolge der unfähigen Leitung des Schauspielers Stephani des Jüngeren von keiner langen Dauer; schon 1784 wurde das

Digitized by Google

Nationalsingspiel geschlossen, um noch einmal im folgenden Jahre zu einer nur dreijährigen, durchaus nicht erfolgreicheren Lebensdauer in den Räumen des Kärntnerthortheaters zu gelangen.

Im Gegensatz hierzu errang die am 22. April 1783 ins Leben gerufene Opera buffa, welche neben italienischen Künstlern auch die besten unter den deutschen zur Mitwirkung zog, schnell Ansehen und Beliebtheit, und es war erklärlich, dass Mozarts unerschöpfliches und stets wieder zur Opernkomposition treibendes Genie vorzog, lieber eine italienische Oper zu schreiben, als gar keine, und lieber eine Opera buffa, die er aufgeführt sehen konnte, als eine seria, deren Schicksal ungewiss war. Noch ein wichtiger Umstand gab seinem Entschluss den entscheidenden Nachdruck. Der Abt Lorenzo da Ponte (1749—1838), ein äusserst gewandter Textdichter von grosser Bühnenkenntniss, war mit dem mächtigen Antonio Salieri, dem Hauptkomponisten und Dirigenten der Opera buffa, wegen des geringen Erfolges der Oper »Il ricco d'un giorno« (1783), zu der er den Text verfasst, entzweit und trachtete darnach, durch Verbindungen mit begabten Komponisten den ihm schädlichen Einfluss Salieris zu durchkreuzen. Auf Mozarts Wunsch bearbeitete er Beaumarchais' Lustspiel »Die Hochzeit des Figaro« für ihn. Die Oper wurde mit ausserordentlichem Erfolge am 1. Mai 1786 aufgeführt und oft wiederholt, dann aber durch Martins am 17. Nov. aufgeführte Oper »Cosa rara« in den Schatten gestellt. Ein besseres Schicksal bereiteten ihr die kunstsinnigen Prager; sie gewannen die Musik so lieb und schlossen den Komponisten so sehr in ihr Herz, dass Bondini, der Director der Prager italienischen Operntruppe, ihm den Antrag machte, für Prag eine neue Oper zu schreiben. Die Frucht dieser von Mozart gern angenommenen Vereinbarung bildete der ebenfalls von da

Digitized by Google

Ponte gedichtete, am 29. Oct. 1787 in Prag zum ersten Male aufgeführte »Don Juan«.

Inzwischen war der »Figaro« am 29. August 1789 unter grossem Beifall in Wien wieder aufgeführt worden, um diesmal längere Zeit auf dem Repertoire zu bleiben, Grund genug, dass der Kaiser Mozart mit der Komposition der ebenfalls von da Ponte gedichten Oper »Cosi fan tutte«*) beauftragte. Das rasch vollendete Werk wurde am 26. Januar in Wien aufgeführt, doch hielt es sich nicht lange.

Im Frühjahr kam der Director des »Volkstheaters« auf der Wieden, Emanuel Schikaneder, zu Mozart, um ihn zu bewegen, durch die Komposition einer von ihm zu dichtenden Zauberoper, welcher das Märchen Lulu oder die Zauberflöte aus Wielands Dschinnistan zu Grunde lag, seiner bedrängten Geschäftslage aufzuhelfen. Mozart sagte zu, und obschon er inzwischen noch die Komposition und Aufführung der Oper »La clemenza di Tito«, die er im Auftrage der Prager Stände für die Krönung Kaiser Leopolds in Prag niederschrieb, bewerkstelligte, obschon er Manches, was nach Schikaneders Sinn nicht genug in die Ohren fallend schien, wiederholt umarbeiten musste, so förderte er seine Arbeit doch so sehr, dass die »Zauberflöte« am 30. Sept. 1791 aufgeführt wurde. Sie machte Schikaneder zum wohlhabenden Manne, indess der Komponist es sich an der Wahrnehmung des ersten Aufloderns einer allgemeinen Begeisterung genügen lassen musste; diese zu verfolgen, ihr Aufleuchten, ihr Umsichgreifen zu beobachten, daran hinderte ihn der Tod, der ihn am 5. Dec. 1791 hinwegraffte.

*) Ein einheitlicher Titel fehlt der Oper bis zu dieser Stunde. Eine getreue Übersetzung würde etwa lauten: »So machen's die Weiber alle!« Vielleicht ist es der neuesten Zeit vorbehalten, mit der verbreiteten und bis jetzt erst im Schauspiel angewandten Redensart: »O diese Weiber!« das Versäumte einzuholen.

Digitized by Google

Mozart war sicher in vielen Dingen ein Kind seiner Zeit. Wenn wir bei Gluck sahen, dass er, ehe er den Ansprüchen der Sänger auf die Schaustellung ihrer technischen Gesangsfertigkeit genügte, ihnen lieber die Anbringung einer fremden Arie, wenigstens im »Orpheus«, erlaubte, so liess sich Mozart meist bereit finden, diese Ansprüche zu erfüllen. Mozart hielt also keineswegs mit dieser starren Konsequenz, zu welcher Gluck nach und nach gelangte, an der Unterordnung der Musik unter die Poesie fest. Aber was Gluck mit gutem Vorbedacht ablehnte, das konnte Mozart in den meisten Fällen unbeschadet der Anmuth seiner Tonsprache vollführen. Das Genie sieht selbst da noch Hülfsquellen, wo das Talent nur trostlose Dürre entdeckt. Wie Schikaneders kräftige Beeinflussung den Meister bei der Komposition der »Zauberflöte« gerade zur Entfaltung neuer Schönheiten trieb, so hat die Rücksichtnahme auf die Virtuosität der Sänger, etwa mit Ausnahme der von uns gekennzeichneten Fälle, ihn zu neuen charakteristischen Wendungen geführt, wie beispielsweise die Rachearie der Donna Anna beweist. Weniger vermag der heutige Geschmack gewisse konventionelle Wendungen, beispielsweise die stereotypen Wiederholungen in den Schlüssen, zu billigen. Es ist bemerkenswerth, wie Mozart sich dieser Überkommenschaften der italienischen Oper, von der er ausging, entledigte, sobald er die Reife in sich fühlte und sobald er das Feld vorfand, um sich in Bezug auf diese formalen Elemente ganz auf seine eigenen Füsse zu stellen, wie in der »Zauberflöte«, die sich von solchen Trivialitäten vollkommen frei hält.

Mögen nun auch manchmal solcher Zweige und Äste zu finden sein, die, wie gesagt, nicht von dem frischen Lebenssaft durchdrungen sind, der den ganzen Baum erfüllt: dieser selbst grünt noch heute unverwelkt und un-

Digitized by Google

bestaubt fort, und seine gewaltige Blätterkrone ragt, durch keinen Sturm entlaubt und gebrochen, gen Himmel; denn der Lebenssaft, der ihn erhält, ist eine so reiche und zu gleicher Zeit kernige Phantasie, wie sie die moderne Musik nicht weiter aufzuweisen hat.

Wenn die Musik bei Gluck etwas Sekundäres war, was sich erst einstellte, wenn seine Phantasie genügend von einer dichterischen Vorstellung erregt war, so bildete sie bei Mozart nur eine andere Erscheinungsform einer gleichzeitigen dichterischen Anschauung, wie Donner und Blitz die Zeichen einer einzigen electrischen Entladung sind. Mozart konnte eigentlich keine andere poetische Vorstellung fassen, als eine in Tönen; seine seelischen Gebilde und Bewegungen huben vom Augenblick ihres Entstehens an zu singen. Und gerade seine lebendige Berührung mit den italienischen Künstlern, sein Aufmerken auf die Erzeugnisse der tonfreudigen Südländer, mochten dazu beigetragen haben, seine ursprüngliche Anlage für Reiz, Anmuth, Wohllaut der Tonsprache zu kräftigen und zu verfeinern. Wenn nun diese innere Harmonie zwischen dichterischer Vorlage und musikalischer Nachempfindung, die bei Mozart gar nicht voneinander zu trennen sind, im Verein mit dem von ihm entfalteten Wohlklang noch heute den Gegenstand der Bewunderung und des Entzückens bilden, so müssen wir der Meisterschaft, mit welcher Mozart die verschiedensten Charaktere in den Ensemblesätzen vereinigt, mit welcher er die Gesammtstimmung zeichnet, ohne doch jedem Handelnden die individuelle Farbe zu rauben, den Rang einer seither nicht wieder in diesem Maasse offenbarten musikalischen Schöpferkraft zugestehen. In dem in neuerer Zeit entbrannten Kampf wegen der Berechtigung der Ensemblesätze in der Oper kann kein entscheidenderer Beweisgrund für die Berechtigung beigebracht werden, als

Digitized by Google

das Mozartsche Ensemble. Freilich ist zu seiner Handhabung, damit es innerlich berechtigt erscheint, eine Meisterhand wie die Mozarts erforderlich, und das ist der wunde Punct an dieser Frage.

Von den Denkmälern, die des Meisters Andenken verherrlichen, ist keines so würdig und werthvoll, wie dasjenige, was ihm Otto Jahn in seiner Biographie: W. A. Mozart errichtet hat. Sein Buch ist eine Zierde der ganzen deutschen Litteratur. Nächst dieser Biographie verdient die kritische Gesammtausgabe der Werke Mozarts, die, wie jene, bei Breitkopf & Härtel erschienen ist, hervorgehoben zu werden. Sie erreicht neben sorgfältiger Revision des musikalischen Textes das Ideal einer vollkommen sinngemässen und natürlichen deutschen Übersetzung der italienischen Originaltexte (Figaro, Don Juan, Cosi fan tutte) immerhin in höherem Grade als die übrigen Ausgaben. Auch haben wir sie unseren Besprechungen zu Grunde gelegt, indem wir einzelne Versehen der Übersetzung berichtigten.

In den auf italienischen Text komponirten Opern hat Mozart, der Gepflogenheit der Opera buffa gemäss, sich statt des Dialogs der sogenannten Secco- oder Sprechrecitative (mit Rec. am Rande bezeichnet) bedient, von denen das ausgeführte Recitativ (mit [dram.] Rec. bezeichnet) wohl zu unterscheiden ist. Man hat an den deutschen Theatern diese Recitative vielfach durch gesprochenen Dialog ersetzt. Und wirklich, wenn die Sänger nicht die Leichtigkeit der Tongebung und die Ungezwungenheit der Sprache besitzen, um in den Sprechrecitativen nichts weiter als eine gesungene Unterhaltung zu bieten, so ist es besser, wenn sie sprechen. Diese Meinung vertrat auch Otto Nicolai, der Komponist der »Lustigen Weiber«, im Jahre 1847 in der Wiener allgem. Zeitung gelegentlich eines dieserhalb ausgebrochenen Streites. Andererseits

Digitized by Google

kann die Zierlichkeit und Anmuth der feinkomischen Dialoge des Figaro, des Don Juan gar nicht wirksamer zum Vorschein kommen, als in einem leicht und flüssig gehandhabten Sprechrecitativ.

1.

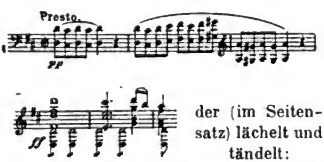
Die Hochzeit des Figaro.

Komische Oper (Opera buffa) in vier Acten.

Musik von W. A. Mozart.

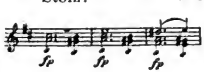
Einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der Ouverture und den Charakteren oder Situationen der Oper aufzusuchen, würde vergebliches Bemühen sein. Dagegen wird man nicht fehlgreifen, wenn man sie als Abbild der Grundstimmung auffasst, welche die Hauptpersonen erfüllt; als ein solches kündet sie uns ein inniges Behagen am Lebensgenuss, eine unerschöpfliche frohe Laune, die Güter dieser Erde zu kosten, die zuweilen an Keckheit streift und kaum einmal einen Anflug ernster Nachdenklichkeit zeigt. Das rege Leben, das zuerst heimlich schlummert, gleichsam erst in den Adern pulsirt: treibt schnell zu offener Freude, ja zu freudigem Stolz:

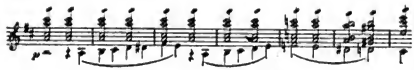
Ouverture.



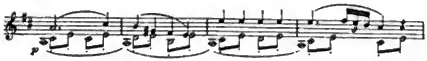
der (im Seitensatz) lächelt und tändelt:

wohl in dem bedeutsamen und spannungsvollen Basse zur Nachdenklichkeit neigt:





um sogleich seinen ursprünglichen Frohsinn in anmuthigem Gesange vollends austönen zu lassen:



Dies Spiel wiederholt sich, während der Seitensatz in der Haupttonart bleibt und dadurch noch festere Wurzeln treibt. Der Gesangsstelle folgt ein Schlusssatz, in welchem die Freude immer wogender und rauschender zu Tage tritt.

Diese Ouverture macht von der Sonatenform insofern eine Ausnahme, als sie keinen Durchführungssatz enthält, also aus einem Haupt- und einem dafür sehr ausgedehnten Seitensatz besteht. Ihre Ausführung durch die meisten Orchester ist mehr unterhaltend, als schön zu nennen, da dieselbe als Geschwindigkeitsprobe für die Streichinstrumente angesehen zu werden pflegt. Wenn Mozart auch Presto (wohlgemerkt 𝅗𝅥 nicht 𝅘𝅥𝅮) hingeschrieben hat, so soll das Zeitmaass doch keineswegs zu dieser ungebührlichen Hast, die am Schluss zu einem athemlosen Rennen wird, ausarten. Die Ouverture geht sonst der Vornehmheit und Haltung, die sich durch das ganze Werk ziehen, verlustig.

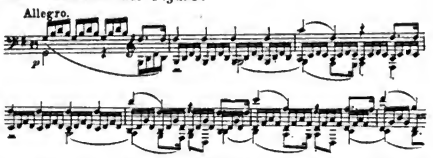
I. Aufzug, I. Auftritt. 1. Duettino.

Der Bräutigam Figaro, den Platz im Zimmer ausmessend, an dem das prächtige Bett, das ihm sein Gebieter Graf Almaviva geschenkt, stehen soll, die Braut Susanne, kokett einen Hut vor dem Spiegel anprobirend — es kann wohl keine Situation geben, die für die erwartungsvolle Freude zweier harmloser Naturmenschen, die sich lieben und sich ehelichen wollen, bezeichnender wäre. Selbstverständlich lässt sie nicht nach, bis auch er bewundert, »wie der Hut ihr herrlich steht«, und so finden sich ihre Hände zusammen und in einen Freudengesang

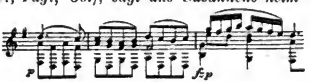
Digitized by Google

über ihren bevorstehenden Bund ergiessen sich ihre übervollen Herzen.

Von den zwei Hauptmotiven, auf denen dies Duettino aufgebaut ist, bezieht Jahn das erste mit Recht auf das schreitende Ausmessen des Figaro:



die Verkürzung des Motivs bereitet die freudige Wahrnehmung: »Ja, ja, es geht!« vor. Das zweite, zuerst von zarten Bläsern intonirt (Hr., Fag., Ob.), sagt uns Susannens heimliches Glück über den ihr herrlich stehenden neuen Hut:



Man beachte, wie sich dann ihre helle Freude in der Sechzehntelpassage offenbart.

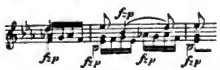
Jetzt erst findet Susanne Zeit, ihren Verlobten zu fragen, was er denn da so eifrig zu messen habe, und als Figaro ihr sagt, dass er dies schönste Zimmer des Schlosses, das der gütige Graf ihnen abgetreten, zu ihrem Schlafgemach einzurichten im Begriffe sei, da setzt sie ihm ein sehr entschiedenes Nein entgegen. Er stellt ihr vor, wie bequem dies Zimmer liege, damit Susanne dem Zeichen der Gräfin, er dem des Grafen augenblicklich Folge leisten könne; gerade diese Nähe und zwar die des Grafen ist's, die Susannen bedenklich macht, zumal wenn Figaro einmal auf Reisen sein sollte, eine Mittheilung, die den gutmüthigen Figaro zu gewaltiger Eifersucht entfacht. Rec. 2. Duettino.

Digitized by Google

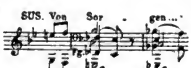
Der Anfang entspricht der eiligen Dienstfertigkeit des getreuen Kammerdieners:

Witzig ist der Unterschied zwischen dem feinen Klingeln der Gräfin in Oboen und Flöte (»Kling kling«) und dem groben Pochen des Grafen (»Husch husch«) angedeutet. Wie ganz anders nimmt sich das obige Thema im Munde der von Befürchtungen erfüllten Susanne aus, wie bang und ängstlich klingt die Mittelstimme der Oboen:

Man begreift Susannens Bemühen, den Figaro zu beruhigen, wenn man beachtet, wie die Musik ihn von »Zweifel und Sorgen« hin- und herzerren lässt (in den heftigen Sforzatos):



wie sie ihm (in den Vorhalten der Fagotte und Oboen) ins Herz schneiden:



Beachtenswerth ist auch das schnelle Verstummen des Schlusses im Orchester; denn Figaro ist ungeduldig, sein Verdacht drängt nach Aufklärung.

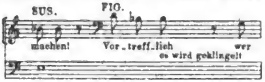
Rec. Susanne theilt ihm mit, dass die ganze Grossmuth des Grafen, die reiche Mitgift, die er versprochen, nur dazu dienen sollten, sie seinen galanten Absichten, die ihr täglich von dem unlauteren Musikmeister Basilio nahegelegt
II. Auftritt. würden, schneller gefügig zu machen. Jetzt begreift Figaro, warum er als Gesandtschaftscourier nach London reisen soll! Voi ministro, io corriero, e la Susanna secreta ambasciatrice!

Diese Stelle ist weder bei B. & H. noch auch sonst ver-

Digitized by Google

ständlich übersetzt. Die Übersetzung von B. & H. lautet: »Sie Minister, ich Courrier, und Susanna, geheime Gesandtin!« Für »Minister« muss es heissen: Gesandter, für »geheime«: heimliche d. h. unrechtmässige Gesandtin.

Wir erfahren von Susanne, dass ihr Basilio Stunden giebt, wahrscheinlich auf des Grafen Anstiften: das mag bei einer Kammerzofe noch angehen. Aber die Erwähnung des Herrenrechts, über die in der Oper mehrmals in der harmlosesten Weise gesprochen wird, widerstreitet doch gar zu sehr dem modernen Schicklichkeitsgefühl, als dass ihre Ausmerzung nicht wünschenswerth wäre. In diesem Recitativ wird ein kleiner Sprung die bedenkliche Stelle beseitigen. Es bleiben 28 Tacte, dann werden 8 Tacte ausgelassen und folgender Tact dafür eingeschoben:

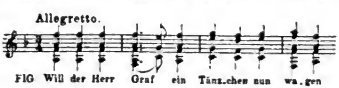


Die sonst eintönige Begleitung des Sprechrecitativs nimmt vor der »geheimen Gesandtin« folgenden die Unverschämtheit des Bewerbers charakterisirenden Anlauf:

3. Cavatina.

Doch Figaro ist nicht der Mann, sein Spiel verloren zu geben, wäre es auch gegen den Grafen. Se vuol ballare, signor contino, il chitarrino le suonerò, wörtlich: wenn Sie tanzen wollen, Herr Gräflein, so werde ich Ihnen das Zitherchen (Guitarre) dazu spielen.

Daher die Nachahmung der Guitarre durch das Pizzicato der Streicher, denen nur zwei Hörner einige Beherztheit verleihen:



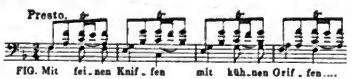
Wenn er nun fünfmal: »ich will« sagt, während die Musik mit Accenten und einem allmählich höheren Tonleiterlauf immer mehr zum Entschlusse drängt, und er dann plötzlich: »ganz leise, leise, leise ....« flüstert und uns schliesslich entdeckt: »nach meiner Weise von dem Geheimniss den Schleier zieh'n«, so heisst das: »mit

Digitized by Google

Gewalt kann ich dich nicht zur Vernunft bringen, also sei's durch List und Verstellung.«

Man bemerke den feinen Umschwung von der Gewalt zur List, den die Musik vollführt:

Und nun (im Mittelsatz) erwacht ganz der alte Barbier von Sevilla, der fintenkundige, nie verlegene Allerweltsmann in ihm:



.... »werd' ich zerstören kühn jeden Plan.«

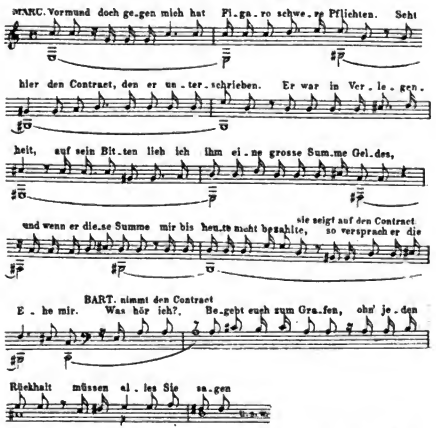
II. Auftritt. Rec.

Während er davoneilt, kommen Doctor Bartolo und Marcelline, die in des Grafen Diensten steht. In ihrer Hand hält sie einen Kontract, durch welchen Figaro verpflichtet ist — wie wir später erfahren —, entweder ihr eine bestimmte Summe zu zahlen, oder sie zu heirathen. Bartolo, der es dem Figaro immer noch nicht verzeihen kann, dass er ihm die Rosine entführt, um sie in des Grafen Almaviva Arme zu geleiten, will durch Geltendmachung dieses Kontractes die Hochzeit Figaros mit der Susanne verhindern und sich gleichzeitig gewisser Verpflichtungen gegen Marcelline entledigen.

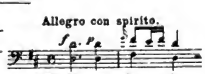
In diesem Recitativ wird der Geldsumme garnicht Erwähnung gethan, dagegen ein etwas verworrener Plan angedeutet, der später nicht verfolgt wird und überflüssig ist: Marcelline: »Man muss zuerst Susanna erschrecken, man muss mit Schlauheit sie bewegen, den Grafen abzuweisen«, was bei Susannens Abneigung gegen den Grafen garnicht erst erforderlich ist. Da ohnehin Baumarchais' Lustspiel jetzt nicht mehr auf dem Repertoire steht und die heutigen Besucher der Oper nicht mit ihrer Kenntniss dieses Lustspiels das lockere Intriguengewebe der Oper ausfüllen können, so handelt es sich für die heutigen Theateraufführungen darum, die Handlung von allen nicht schlechterdings erforderlichen Zuthaten zu befreien und

Digitized by Google

die Hauptsache, wo es nöthig ist, zu klären. Um dies zu erreichen, ist statt der obigen Stelle im Text auf den Inhalt des Kontracts Bezug zu nehmen. Ferner scheint es erforderlich, dass der Zuschauer wahrnimmt, wie Marcelline und Bartolo den Grafen mit ihrer Klage gegen Figaro behelligen. Desswegen mag Bartolo während seiner Rache-Arie, in welcher Marcelline doch wie auf einem verlorenen Posten steht, diese zum Grafen schicken. Gleich nach der Arie kehrt sie zurück und bescheidet ihn vor den Grafen. Sie selber hört Susannen kommen; es folgt dann das Eifersuchtsduett mit ihr. Das Recitativ des III. Auftritts lautet also vom 7. Tacte an:



Die Arie, in welcher Bartolo im Vorgefühl des Triumphes über Figaro schwelgt:



4. Arie.

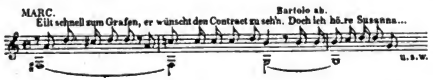
ist vom Sänger durchaus ernst zu nehmen; ihre komische

Wirkung, welcher von der Musik höchstens an der zungengeläufigen Stelle:

Vorschub geleistet wird, beruht erstens darin, dass der bejahrte Liebhaber es ist, der Rache nehmen will, zweitens in der dem schlauen Figaro gegenüber zu stark hervorgekehrten Siegesgewissheit, welche die nicht zu verkennende, leitende Gestalterin der Musik bildet und zu deren Zeichnung der Komponist Hörner, Trompeten, Pauken neben Flöten, Oboen und Fagotten zu Hülfe nimmt. Die Komik ist also eine versteckte, mittelbare, durch das Raisonnement des Zuschauers zu Stande kommende, die allerdings durch die scharf zeichnende Musik kräftig unterstützt wird. Ein absichtliches Karikiren dieses Charakters hiesse seiner feinen Anlage die Spitze abbrechen.

IV. Auftritt. Rec.

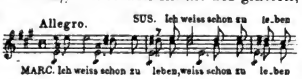
Nach unserer Einrichtung kommt jetzt Marcelline zurück und sagt (nur der Text in den zwei ersten Tacten wird verändert):



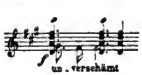
Susanne mit Band, Haube und Damenkleid erscheint und wird von Marcellinen »geschnitten«. Unter Sticheleien wollen Beide aus der Thüre, Jede will überhöflich der Andern den Vortritt einräumen. Dies äusserliche Höflichthun, das innerliche Schäumen, das bei Susannen natürlich von einem überlegenen Humor beherrscht sein darf und nur bei Marcellinen zumal dann ungeschminkt zum Ausdruck kommt, wenn Susanne ihr die Last ihrer Jahre

Digitized by Google

vorhält (in der üblichen Übersetzung ist diese wichtige Textstelle ganz verkehrt worden), bildet den Inhalt des glatten, zierlichen Duettinos, 5. Duettino.



das sich nur in den sich überschreitenden Einsätzen:



etwas zänkisch anlässt, und nur bei dem: der Marcelline ein wenig herauspoltert. Endlich räumt Marcelline ingrimmig das Feld. Kaum ist sie fort, so schlüpft V. Auftritt. der in das ganze weibliche Geschlecht Rec. verliebte Page Cherubin in ihr Zimmer. Der Graf hat ihn im zärtlichen Beieinander mit Barbarina, der Tochter des Gärtners Antonio, ertappt und will ihn davonjagen. Jetzt soll Susanne bei der Gräfin, seiner »schönen Frau Pathe«, für ihn bitten, auf dass sie ihren Gemahl zur Zurücknahme des strengen Befehls vermöge. Der Gräfin Kleider fesseln seine Blicke, das Band nimmt er, ohne viel zu fragen, an sich, er schenkt Susannen eine Canzone seiner Komposition dafür: »lies sie deiner Herrin vor, lies sie dir selber vor, lies sie Barbarina, Marcellina vor, lass alle Frau'n im Schlosse sie hören.« Und als Susanna mitleidig ausruft: »Mein armer Cherubin, Sie sind von Sinnen«, da schildert er in der unvergleichlichen 6. Arie. Arie: »Neue Freuden, neue Schmerzen« dies Drängen, Toben, Rasen, Schmachten, Bangen, diese Pein und Lust der aufknospenden Liebe.

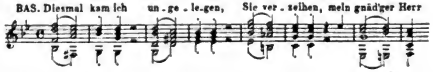
Mit Recht ist vielfach auf die zauberhafte Wirkung der seit der Ouverture jetzt erst wiedereintretenden Klarinetten hingewiesen worden.

Da tritt der Graf ein und unterhält Susannen, indess VI. Auftritt. der bewegliche Cherubin schnell hinter einen Sessel Rec. schlüpft, von seiner Liebe, seinen Belohnungen ihrer Liebe, als man Basilios Stimme vernimmt. Er sucht den

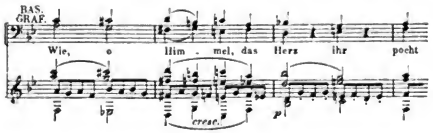
Digitized by Google

VII. Auftritt. Grafen und tritt ins Zimmer. Jetzt beginnt ein tolles Versteckspiel. Der Graf stellt sich hinter, Cherubin setzt sich auf den Sessel und verbirgt sich nicht ohne Behagen unter dem Kleid der Gräfin, das Susanne auf den Sessel gelegt. Basilio thut sogleich das, was er stets thut, wenn er mit Susannen allein ist, er wirbt für des Grafen Liebe. Er kommt mit Gründen: er sah Cherubin bei Susannens Zimmer umherschleichen, er warnt, nicht dem Pagen den Vorzug vor dem mächtigen Gebieter zu geben, doch er sah auch, wie der Knabe bei Tische die Gräfin mit den Blicken verschlang, ja er weiss sogar, dass »Cherubin d'amore« eine Canzonette verfasst hat, wahrscheinlich für die Gräfin. Auf Susannens Vorwurf, dass er »schändliche Lügen« verbreite, erwidert er achselzuckend: »dem, was Alle sagen, setz' ich auch nicht ein Wort zu«, und jetzt tritt der Graf, erregt, obschon mit vornehmer Selbstbeherrschung, hinter dem Sessel hervor, um an Basilio die offene Frage zu richten, was denn Alle sagen.

7. Terzett. Er befiehlt dem geschwätzigen Musikmeister, augenblicklich den jungen Bösewicht fortzujagen. Mit gleisnerischer Unterwürfigkeit, der man boshafte Freude recht wohl anmerkt, sucht sich Basilio zu entschuldigen:

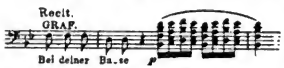


indess Susanne in tödtlicher Angst sich kaum aufrecht hält und von den beiden Biedermännern in einer Weise gestützt wird,



Digitized by Google

dass sie, als sie bei Basilios Vorschlag, für sie den verhängnissvollen Sessel herbeizuholen, wieder zu sich kommt, entrüstet ausruft: »Wie, was seh' ich? welche Kühnheit! lasst mich los!« Noch einmal betheuert Basilio (auf das vorige Motiv): »Was ich sagte von dem Pagen, war Vermuthung, war nur ein Argwohn!« Doch der Graf will nichts von Gnade gegen den unnützen Schelm wissen; er erzählt, wie er ihn noch gestern bei Barbarina ertappt:



Um den Vorgang ganz anschaulich zu machen, zeigt er an dem Kleide der Gräfin, unter dem sich Cherubin verbirgt, wie er den Teppich von Barbarinas Tische gezogen und den Pagen erblickt, wobei er in Basilios obiges Motiv geräth, gleichsam um dessen Anklage zu bekräftigen; er ist fast sprachlos, als er auch hier ihn unter dem Kleide entdeckt. Susanne fühlt sich aufs Ärgste blosgestellt und hat kein Wort der Erwiderung für Basilio, der höhnend und mit unterdrücktem Lachen wieder auf das gleiche jetzt mit drastischer Komik wirkende Motiv die Worte wiederholt: »Was ich sagte von dem Pagen, war Vermuthung, war nur ein Argwohn!«

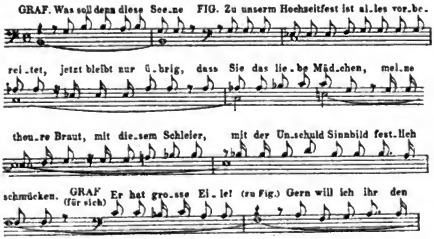
Endlich kommt Susanne wieder so weit zu sich, um dem Grafen die Anwesenheit des Pagen zu erklären. Dieser ist nicht sehr erbaut von der Wahrnehmung, dass Cherubin seine Zärtlichkeiten zu Susannen belauscht, obschon dieser, noch immer im Sessel kauernd, versichert: »Ich gab mir alle Mühe, nichts zu hören!« Während er ihn entrüstet vom Sessel zerrt, kommt Figaro mit Bauern und Bäuerinnen. Rec. VIII. Auftritt.

In B. & H's Übersetzung ist hier und im Folgenden der dem Pagen vom Grafen beigelegten Ehrenttitel: picciol serpente durch »kleine Schlange« wiedergegeben, was in Bezug auf das männliche Geschlecht, dem der Page nach dem Urtheil des Zuschauers angehören soll, durchaus ungebräuchlich ist.

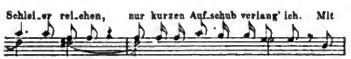
Digitized by Google

S. Chor. Der Chor singt dem Grafen ein Huldigungslied, in dem zum grossen Ergötzen Basilios und zu einiger Verlegenheit des Grafen die Worte vorkommen: »Er schützt die Unschuld, ehret die Tugend.« Figaros Absicht ist, durch diesen Aufzug den Grafen zur schleunigen Gestattung seiner Hochzeit geneigt zu machen. Der Graf hingegen will erst ein Zeichen der Liebe von Susannen empfangen, bevor er seine Einwilligung ertheilt. Er hofft, was er durch Basilio, durch seine Versprechungen nicht erreicht, nunmehr durch den zu erwartenden Einspruch Marcellinens gegen die Heirath des Figaro zu erlangen. Ernstlich denkt er nicht daran, Marcellinen an Figaro zu ketten. Ist aber dieser durch Marcellinen bedroht, so hofft er von Susannen Zugeständnisse zu erlangen, deren Preis dann seine Genehmigung zur Hochzeit mit Figaro
Rec. sein würde. Desswegen schützt er jetzt, um die Hochzeit noch aufzuschieben, zu Figaros grossem Verdrusse noch die pomphaften Vorbereitungen vor, die er zu einer würdigen Feier treffen wolle.

In diesem Recitativ spielt wieder das Herrenrecht eine hervorragende Rolle. Folgendes ist die von uns befürwortete Einrichtung:

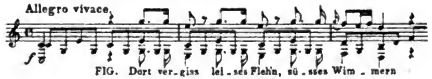


Digitized by Google



Es folgen die 4 letzten Tacte des Recitativs.

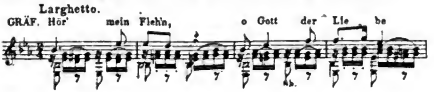
Um den Cherubin, dessen Schwatzhaftigkeit gegen die Gräfin er fürchtet, auf schickliche Art loszuwerden, ernennt er ihn zum Officier (offiziale; Hauptmann bei B. & H. ist nach unserm Sprachgebrauch zu hoch gegriffen) in seinem Regimente, unter der Bedingung sofortiger Abreise. In Figaros Kopf entspinnt sich sofort ein neuer Plan, um den Grafen von seiner Neigung zu Susannen zu kuriren: vor allen Dingen soll der Page seine Abreise verzögern. Eine humoristische Einweihung des Pagen durch Figaro in die Geheimnisse des Kriegshandwerkes, das er gegen die besonders anschaulich geschilderten zärtlichen Tändeleien: 9. Arie.



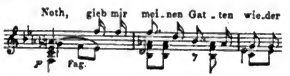
zu vertauschen im Begriffe steht, giebt zu einem wirksamen Actschluss in der bekannten marschartigen Arie Anlass:

Eine anders geartete, weit vertieftere Gefühlswelt ist es, in welche uns der zweite Aufzug versetzt.

In einer weihevollen Cavatine von grösster Schönheit fleht die Gräfin zum Gott der Liebe, ihr des Gatten Herz wiederzuschenken oder sie vom Leben zu befreien: II. Aufzug, I. Auftritt. 10. Cavatine.



Die Hörner, Fagotte und Klarinetten vermischen ihre weichsten und innigsten Töne mit denen der Streichinstrumente. Für die schmerzliche Färbung tritt das Fagott ein an der Stelle: »schenk Erbarmen meiner



Das vergangne Glück, die Hoffnung auf seine Wiederkehr, leuchtet in dem Schluss der Einleitung auf, der am Ende wiederholt wird:

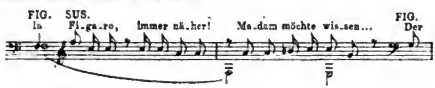
II. Auftritt. Rec.

Susanne bestätigt der Gräfin die Nachstellungen des Grafen gegen ihre Ehre.

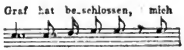
Die Gräfin: »Ach! er liebt mich nicht mehr«. Susanne: »Und ist doch eifersüchtig auf Sie«. Die Gräfin: »Wie alle Männer jetzt einmal sind! aus Grundsatz sind sie treulos, aus geistvoller Laune und dann aus Hochmuth noch gar eifersüchtig«. Diese Stelle ist bei B. & H. durch ein augenscheinliches Versehen des Übersetzers falsch wiedergegeben. Das Original lautet: per sistema infedeli, per genio capricciosi, e per orgoglio poi tutti generosi. Es ist übersetzt, als wenn dastände capriccioso; es muss also heissen: aus Grundsatz sind sie treulos, aus Neigung (oder von Gemüth, genio) launenhaft u. s. w.

Trällernd (mit dem Schluss des Presto aus seiner Cavatine No. 3) kommt Figaro hereingesprungen; auf ihn, den einstigen Erretter aus Bartolos Banden, richtet sich auch jetzt noch die Hoffnung der Gräfin.

Hier ist wieder ein Sprung nothwendig. Nach dem $^2/_4$ Tact schiebe man diese 3 Tacte ein:



Digitized by Google



Hieran schliesst sich der 16. Tact des C nach dem 2/4 Tact.

Nicht mit Unrecht; denn Figaro hat bereits dem Grafen durch Basilio ein Briefchen zustecken lassen, das ihn von einem erdichteten Stelldichein der Gräfin und eines ihrer Freunde zur Zeit des Hochzeitsballes in Kenntniss setzt. Auch betreffs der Susanne soll er sich dadurch dem Ziele seiner Wünsche nahe wähnen, dass Susanne ihn am Abend in den Garten bestellt, wo freilich der verkleidete Cherubin ihre Stelle einnehmen soll. So einerseits von Eifersucht, andrerseits von rosigster Hoffnung erfüllt, wird er jeden Einspruch gegen die Hochzeit fallen lassen; und hat später seine Gattin ihn im Garten auf verbotenen Wegen überrascht, so wird er voraussichtlich reuevoll in ihre Arme zurückkehren. Unter lustigem Singen (»Will der Herr Graf ein Tänzchen wagen« u. s. w.) eilt Figaro von dannen, um den Cherubin zu senden, damit dieser in ein Frauenkleid gesteckt werde.

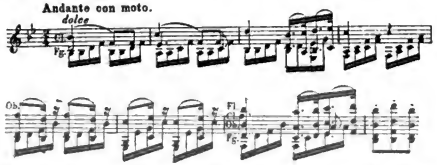
III. Auftritt.

Zur Gräfin blickt in scheuer Verehrung ein halberwachsenes Bürschchen auf, den Kopf voll heisser Empfindungen, mit einer leichten Entzündbarkeit für alles Schöne, die Frauen, die Kunst. Der Kecke, nie Verlegene, vor ihr beugt er die Knie; nicht er selber wagt es, ihr das Lied, das ihr gewidmet ist, zu überbringen, sie um Fürsprache bei ihrem Gatten zu bitten, er thut es durch Susannen. Seinem Gesange lauscht die Gräfin mit nicht verhohlener Freude, auf seiner anmuthigen Erscheinung ruhen ihre bekümmerten Blicke mit Wohlgefallen. Dem stolzen, vornehmen Grafen droht ein Knabe gefährlich zu werden; aber dieser Knabe ist mit dem ganzen Zauber aufkeimender Männlichkeit ausgestattet, und das entschuldigt die Gräfin, wenn sie einer Entschuldigung bedarf. Wäre Cherubin ein Mann, so würde jeder Beginn

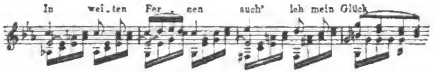
Digitized by Google

einer Zuneigung durch das Pflichtgefühl der Gräfin sofort erstickt worden sein.

11. Canzone. *Wie die Liebe in der Menschenbrust eine ganze Welt von Empfindungen entstehen lässt, so tönt uns aus der Canzone des Pagen, die er mit Susannens Guitarrenbegleitung (Pizzicato in den Streichinstr.) auf Geheiss der Gräfin vorträgt, eine überaus anmuthende Fülle zarter Klangfarben entgegen, die namentlich den Holzblasinstr. entlockt werden (1 Fl., 1 Ob., 1 Kl., 1 Fag.):*



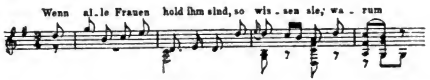
Im Übrigen ist das Stück Vollendung von der ersten bis zur letzten Note. Wie Mozart aus einem Guss zu schaffen wusste, zeigt der elegische Mittelsatz, der, so rührend er klingt, doch die schlichte Empfindungsweise des Liedes um keines Haares Breite verlässt:



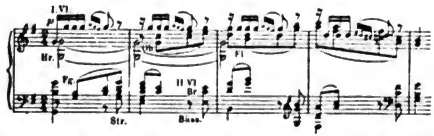
Rec. Da Susanne mit Cherubin »gleicher Grösse« ist, so holt sie aus dem Kabinet einige ihrer Kleidungsstücke, indess Cherubin seinen Mantel ablegt. Unter seinen Papieren bemerkt die Gräfin sein Officierspatent, das so schnell angefertigt ist, dass ihm sogar noch das Siegel fehlt (ein Umstand, der wegen seiner Erwähnung im Finale von den Darstellern sehr hervorgehoben werden muss). Um vor Überraschungen sicher zu sein, verschliesst Susanne die Thüre.

Digitized by Google

Die Scene des Umkleidens giebt Susannen Anlass, den Schelm, der nur für die Gräfin Augen hat, zu hofmeistern und ihn in der Kunst des weiblichen Benehmens zu unterweisen: »den Kopf mehr in die Höhe, dafür die Augen senken; die Arme in der Mitte (eigentlich die Hände unter die Brust, le mani sotto il petto, also müsste es zum wenigsten: die Hände in der Mitte heissen), nun lasst uns seh'n die Schritte ...« und auf ein vorher schon zweimal verwandtes, überaus liebenswürdiges Motiv den Erfahrungssatz auszusprechen: 12. Arie.



Die ganze Arie ist verbindliches Schmeicheln. Man braucht weder eine grosse Deutungsgabe noch Deutungssucht zu besitzen, um doch in den Tacten:



den fürwitzigen Cherubin (in den Sechzehnteln) von der zur Verständigkeit mahnenden Susanne (in den gebundenen Achteln) zu unterscheiden.

An vielen Bühnen wird dem Cherubin während der Arie ausser der vorgeschriebenen Haube auch sogleich das Kleid angemessen, wodurch das folgende durchaus nicht zu kürzende Recitativ theilweise überflüssig wird. Grade das Herbeiholen des Kleides entfernt die Susanne aus dem Zimmer und giebt dem Cherubin und der Gräfin Anlass, einander hinlänglich in die Augen zu blicken, um durch die plötzliche Ankunft des Grafen aufs Äusserste bestürzt zu werden.

Digitized by Google

Rec. Doch Cherubins Nähe ist auf Susannen nicht ganz ohne Einwirkung geblieben, und als sie ihm die Ärmel in die Höhe streift, bewundert sie mit etwas verrätherischer Wärme die Weisse seines Arms. Derselbe ist verwundet, die Wunde mit dem Band der Gräfin verbunden, das der Page am Morgen geraubt hat I. Aufz. V. Auftr.). Die Gräfin lässt durch Susanne Taffet für die Wunde holen, beide bleiben allein, sie will das Band nicht missen, und lässt es ihm doch; er wird beherzter, der Gedanke an seinen Abschied treibt ihm die Thränen in die Augen, die Gräfin bemerkt diese Thränen und ermahnt ihn, wie alle Frauen in
IV. Auftritt. solcher Lage, vernünftig zu sein, da pocht es an die Thür,
man vernimmt des Grafen Stimme, der Page schlüpft ins Ka-
V. Auftritt. binet, das die Gräfin verschliesst, jetzt öffnet sie ihrem Gatten.

Es ist kaum nöthig zu bemerken, dass die Anwandlung der Gräfin für Cherubin fast an Zärtlichkeit streifen darf, damit ihre Verlegenheit im nächsten Auftritt erklärlich wird.

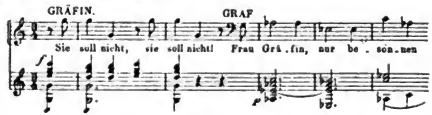
Der Graf ist nicht, wie er sagte, zur Jagd gegangen, der Brief Figaros von dem Stelldichein der Gräfin hat ihn unruhig gemacht und ihre gar nicht zu verbergende Verlegenheit scheint den Inhalt des Briefes zu bestätigen; er zeigt ihr diesen Brief, als aus dem verschlossenen Kabinet ein Poltern — Cherubin, der einen Stuhl umwirft — hörbar wird. Die Gräfin erwidert auf sein erregtes Fragen, Susanne kleide sich dort zur Hochzeit an, und gewinnt endlich so viel Fassung, um ihm auf seine Bemerkung, warum sie Susannens wegen so verwirrt sei, mit der Anspielung zu dienen, dass er hierzu wohl eher Anlass habe, als sie.

VI. Auftritt. Eine peinliche Familienscene wird durch die Gegen-
13. Terzett. wart der Susanne, die aus ihrem Zimmer kommt und unbemerkt in den Alcoven schlüpft, wo sie den Auftritt mit Angst und Mitleid für die Gräfin verfolgt, sowie durch die Mässigung des allezeit vornehmen Grafen und durch

Digitized by Google

den Ernst der Musik zu einem ergreifenden Tonstück ausgestaltet. Der Graf will, dass Susanne herauskomme, und als die Gräfin ihm vorhält, dass die Ehrbarkeit (der Anstand, nicht die Ehre, wie gewöhnlich gesungen wird) das verbiete (weil sie beim Ankleiden sei), will er wenigstens ihre Stimme hören; darüber ereifert sich die Gräfin so sehr, dass ihr Gatte ihr Besonnenheit anempfiehlt: »des lauten Streites Ärgerniss, es mag vermieden sein.«

Diese Wendung des Grafen ist ausserordentlich fein durch eine Ausweichung nach As-dur und eine plötzliche Beruhigung der Musik ausgedrückt:



Zuerst will der Graf, der immer erregter wird, Leute rufen, um das Zimmer zu öffnen, auf einen Einwurf der Gräfin geht er dann selbst, mit ihr am Arm, ab, um Handwerkszeug zu holen. Rec.

Sofort eilt Susanne an die Thür des Kabinets, auf ihren Zuruf erscheint der Page, ihm bleibt nur der Weg durchs Fenster; um »sie« zu retten, würde er ins Feuer springen, wie vielmehr nicht in den Garten hinab. 14. Duettino.

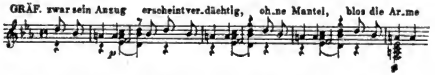
Dies heimliche, reizende, trippelnde Stückchen, das nur von Streichinstrumenten (in der Regel mit Dämpfern) ausgeführt wird:

erfordert ein sehr lebhaftes Zeitmaass, das doch nicht so lebhaft sein darf, dass man nicht deutlich jedes Wort verstände.

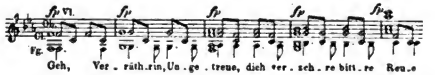
Digitized by Google

Rec. VIII. Auftritt. 15. Finale. Allegro.

Jetzt geht Susanne triumphirend ins Kabinet. Doch die mit dem Gemahl zurückkehrende Gräfin, die ihn zum Äussersten entschlossen sieht, gesteht, der Page sei darin, noch mehr, er sei in verdächtigem Anzuge:



Der Graf schäumt und heisst die Entschuldigende schweigen:

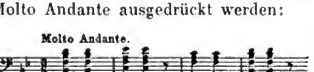


Bebend überreicht sie ihm den Schlüssel. Gräfin: Ich bin schuldlos! Graf: Das wird sich zeigen!

Da die Situation hier keinen Stillstand erträgt, ist es nur angemessen, wenn der Graf, indem er triumphirend den Schlüssel in der Hand hält, nur einmal die Worte: »Ja, er sterbe« singt, es fallen also 17 Tacte fort (der Sprung geht vom 4. Tacte ab nach den Worten: »Das wird sich zeigen!« S. 142, 12. Tact bis S. 143, 12. Tact bleiben weg).

IX. Auftritt. Molto. Andante.

Der Graf zieht den Degen und öffnet das Kabinet, aus dem — Susanne hervorkommt. Das verdutzte Staunen des Grafen und der Gräfin kann nicht besser als im Molto Andante ausgedrückt werden:



Es dauert einige Zeit, ehe sie die Sprache wiederfinden und ehe

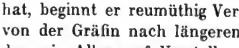
Allegro.

auch die Musik wieder in Fluss kommt:

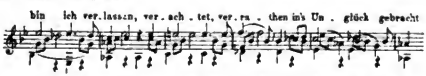
Nachdem der misstrauische Graf sich

durch den Augenschein davon überzeugt, dass sonst Niemand im Kabinet sei, und Susanne während dieser Zeit die Gräfin schnell von der Flucht des Pagen unterrichtet hat, beginnt er reumüthig Verzeihung zu erflehen, welche von der Gräfin nach längerem Widerstreben, und nachdem sie Alles auf Verstellung, um den Grafen zu erproben, zurückgeführt, auch den Streich des Figaro mit dem Brief eingestanden hat, gewährt wird.

Es mag hier und an anderen Stellen befremden, dass Mozart für verschiedene Personen und Worte sich des gleichen Motivs bedient. So erklingen die Tacte:



zuerst, wenn Susanne die Gräfin beruhigt, dann wenn der Graf seine Gemahlin seiner Liebe versichert, wenn Susanne bei der Gräfin Fürbitte für den Grafen einlegt, dann angemessen verarbeitet und ernsthafter gestaltet bei dem Vorwurf der Gräfin: »Du liebtest mich ehemals, jetzt



sogar bei der erdichteten Auskunft der Gräfin, alles sei nur Verstellung gewesen, ferner bei des Grafen Bitte, endlich Friede zu machen, bei dem Nachgeben der Gräfin, bei dem wiederhergestellten Einverständnisse. Es ist aber zu bedenken, dass allen diesen verschiedenen Momenten der Wunsch nach Aussöhnung als einheitliche Triebfeder zu Grunde liegt. Nur indem Mozart für diese Empfindung ein einziges Leitmotiv benutzte, konnte er die Einheitlichkeit der musikalischen Form wahren. Das, was wir an Eindringlichkeit und Ausgeprägtheit des Ausdrucks verlieren, gewinnen wir dafür an Formschönheit.

X. Auftritt. Allegro con spirito.

Das Spiel scheint für die Gräfin gewonnen, als mit Figaros Erscheinen sich der Horizont aufs Neue für sie verdüstert. Schon hat er die Hochzeitsschaaren ver-

sammelt und gedenkt den Grafen, wie geplant, zur schnellen Einwilligung der Hochzeit zu bewegen.

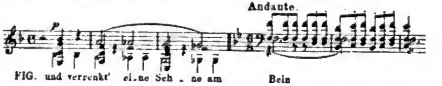
Es ist bezeichnend, dass Mozart nicht genug Wortklauber war, um bei den Worten »beim Schall der Trompeten« nicht gleich die Trompeten zu Hilfe zu nehmen, sondern sich mit dem bezeichnenden Schleifer: begnügte.

Andante. Der Graf zeigt ihm, um sich über die Aussagen der Gräfin und der Susanne zu vergewissern, den Brief; Figaro, der nichts von dem Vorgegangenen weiss, und der die Gräfin durch ein Geständniss blosszustellen fürchtet, leugnet jede Kenntniss, und als der Graf auf seine verlegene Miene deutet, sagt er mit Galgenhumor:

Der Graf aber, der nicht einmal auf ein offenes Geständniss seines Dieners trifft, ruft in grosser Verstimmung schon nach Marcellinen,

XI. Auftritt. Allegro molto. als ein neuer Zwischenfall der Partei der Gräfin den gewonnenen Vorsprung vollends raubt. Der Page hat bei seinem Sprung einen Nelkenstock zertrümmert. Mit diesem Corpus delicti in der Hand erscheint der halbbetrunkene Gärtner Antonio, der zum Unglück den Anstifter des Schadens hat aus dem Fenster springen und davonlaufen sehen. Da nimmt Figaro die Schuld auf sich, er behauptet, Susannen gesucht zu haben und durch des Grafen Zurückkunft erschreckt worden zu sein: »ich dacht' an das Briefchen (dessen Urheberschaft er jetzt ebenfalls be-

Andante. kennt), sprang hinaus voller Furcht und Schrecken



Die Wirkung dieser Ausflucht, die den Grafen als den

Digitized by Google

Spielball seines Dieners erscheinen lässt und sich bei ihm in versteckterm Unmuth, bei den Andern in beklommenem Zweifel äussert, verändert auch das hastige Allegro molto plötzlich in ein stockendes Andante, das auch während der folgenden Verhandlung mit Recht beibehalten wird.

Antonio muss halb angetrunken sein, damit Figaro wenigstens einen Schein des Rechts auf seiner Seite hat, wenn er die Behauptung des Gärtners, der Schuldige sei der Page gewesen, Lügen strafen will. Auch passt dieser Zustand vollkommen mit der derben Redeweise Antonios, durch dessen ganzes Auftreten ein als Gegensatz sehr erwünschter grobkomischer Zug in das Finale kommt. Hieraus geht auch die Nothwendigkeit hervor, die Rolle des Antonio in geeigneter Weise zu besetzen.

Beim Abgehen giebt der Gärtner dem Figaro die Papiere zurück, die der kühne Springer hat fallen lassen. Der Graf fängt dieselben ab: das Patent des Pagen ist darunter. Aus der äusserst heikeln Klemme, in die Figaro unversehens wieder gerathen ist, rettet er sich, indem er auf die Einflüsterungen der Gräfin an Susanne und dieser an ihn vorgiebt, der Page habe ihm das Patent übergeben, damit noch das fehlende Siegel hinzugefügt werde. Der Graf, dem der Fang wieder entwischt, zerreist in verhaltener Wuth das Blatt: »dieser Schelm macht mich toll, macht mich rasend!« Doch das Gewitter ist einmal im Anziehen und bricht vollends über Figaro herein.

XII. Auftritt. Allegro assai.

Die ganze folgende Schlussscene wird meist durch Übereilung und durch zu starkes Spiel des Orchesters unverständlich, wo sie doch alles Bishergehende an Wichtigkeit überragt.

Die ersehnte Marcelline trifft mit Bartolo und Basilio ein, den Kontract mit Figaros Unterschrift in der Hand, Bartolo erscheint als »Beistand bei so gerechter Sache«, Basilio als Zeuge.

Von dem italienischen Original: »Jo com' uom al mondo cognito, vengo qui per testimonio dell promesso matrimonio

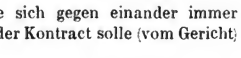
Digitized by Google

con prestanza di danaro, ich als (Ehren-) Mann der Welt bekannt, erscheine hier, um das Eheversprechen nebst dem Entleihen von Geld zu bezeugen« enthält die Übersetzung nur eine sehr allgemein gehaltene Umschreibung.

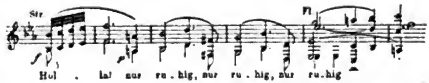
Der Graf bescheidet die sich gegen einander immer mehr ereifernden Parteien, der Kontract solle (vom Gericht) durchgesehen werden.

Er muss den Kontract an sich nehmen und zum Schluss mit den Übrigen davongehen, um das Gericht in Anspruch zu nehmen.

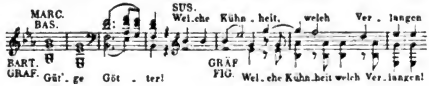
Dieser Schlusssatz zeigt uns den Meister der Formbeherrschung, des Aufbaues, der orchestralen und vokalen Mittel. Um dem Triumphgeschrei der Gegenpartei die nöthigen Accente zu verleihen, ergänzen Trompeten und Pauken das nunmehr vollständige Orchester (nur Posaunen kommen in der ganzen Oper nicht vor):



Die Singstimmen sind fast durchgehends in zwei Gruppen getheilt, von denen die eine sich aus Susanne, der Gräfin, Figaro, die andere aus Marcelline, Basilio, Bartolo, dem Grafen zusammensetzt. Alle Augenblicke muss der Graf die Streitenden beschwichtigen:



Più Allegro. Prestissimo. *Immer ärger wird die Verlegenheit der einen, immer offener bricht die Freude der Andern hervor, die sich nicht scheuen, sogar den Göttern zu danken, indess Susanne sich zur Wortführerin der Angst der Andern macht:*



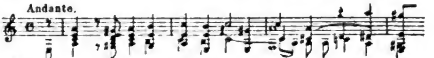
Digitized by Google

Der Graf geht in dem für die Hochzeitsfeier, jedenfalls ohne sein Zuthun, geschmückten Saal auf und ab. Er überdenkt das, was er gesehen und gehört. Doch an der Treue der Gräfin zu zweifeln, das bringt er doch nicht übers Herz, und das ist hübsch von ihm; denn es ist einer der wenigen Züge, die ihn beim Zuschauer entschuldigen, ihn demselben »sympathisch« machen. Im Hintergrunde werden die Gräfin und Susanne sichtbar. Jetzt nimmt die Gräfin selber die Fäden der Intrigue in die Hand. Der Graf soll bewogen werden, Marcellinens Sache fallen zu lassen. Das wird nur möglich sein, wenn Susanne seinen verliebten Absichten scheinbar entgegen kommt. Darum soll sie ein Stelldichein im Garten mit ihm verabreden, wovon sie jedoch dem Figaro nichts sagen soll. An Susannens Stelle würde dann die Gräfin selbst in den Garten gehen, versteht sich verkleidet. Der Graf wird glauben, Susannen vor sich zu haben, er wird sie zum Gegenstande seiner Zärtlichkeit machen, und nachher, wenn sie sich zu erkennen gegeben hat, das Unrecht, das er an seiner liebenswürdigen Gattin begangen, bereuen. Nachdem dieser Plan in kurzen Andeutungen besprochen ist, kommt Susanne zum Grafen in den Vordergrund. Ein zärtlicher Blick von ihr genügt, um ihn glauben zu machen, dass er das, was er heftig wünscht, auch bald erreichen wird. Zum ersten Male weht durch seine Galanterie ein leidenschaftlicherer Hauch. Wie schmachtend klingt der Anfang des Duetts:

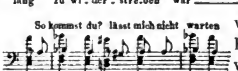
III. Aufzug, I. Auftritt Rec.

II. Auftritt.

16. Duettino.

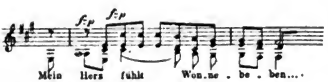


wie qualvoll die Frage:



wie beseligt seine Freude, als sie ihm verspricht, in den Garten zu kommen:

Digitized by Google



wie erzittert er, wenn Susanne in Verwirrung oder Koketterie ihr Ja plötzlich in ein Nein verwandelt.

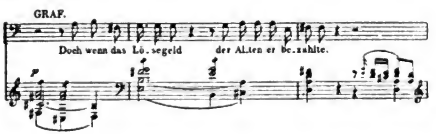
Rec. Jetzt erst findet der Graf Musse, um Susannen nach ihrer plötzlichen Sinnesumkehr zu befragen. Sie bleibt ihm die Antwort nicht schuldig: heute Morgen war sie spröde, weil der Page im Zimmer war; den Basilio wies sie ab, weil sie keinen Unterhändler wollte. Der Graf glaubt ihr, doch genügt ein Hauch, um ihn sogleich dem

III. Auftritt. Zweifel wiederzugeben. Als Susanne hinausgeht, begegnet ihr Figaro; sie sagt ihm: »ohne Advokaten ist der Process schon gewonnen!« was sich auf ihren »Process«, ihren Plan, des Grafen Nachstellungen zu entrinnen, bezieht und natürlich auch den Doppelsinn in sich schliesst, dass mit der Fügsamkeit des Grafen auch Marcellinens Einspruch hinfällig, das gerichtliche Verfahren also zu ihren

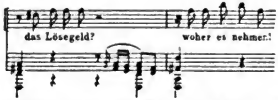
IV. Auftritt. Gunsten entschieden werden wird. Der Graf, der die

Rec. Worte Susannens: »der Process schon gewonnen!« hört und ihren Sinn richtig erfasst, ist über Susannens Offenherzigkeit gegen Figaro erstaunt und merkt, dass beide im Einverständniss gegen ihn sind, dass er das Opfer eines »Fallstricks« werden soll. Er beschliesst, sich zu rächen, den Urtheilsspruch in Marcellinens Angelegenheit zu Figaros Ungunsten zu beeinflussen. »Doch wenn mit Gelde die Alte man gewönne? mit Gelde? mit was für Gelde?«

Diese unklare Stelle wird durch folgenden Text verständlicher werden:



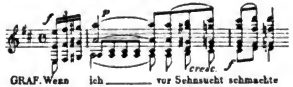
Digitized by Google



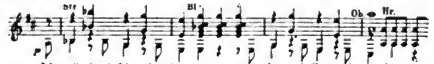
denn er wird sich wohl hüten, wenn die Sachen so stehen, Susannen die versprochene Mitgift auszuzahlen und ihr die Mittel zum Loskauf Figaros an die Hand zu geben.

Sein ganzer Stolz, seine freilich missverstandene Ehre bäumt sich gegen den Gedanken, dass die, welche ihn verschmäht, ihn in den Armen eines Andern verlachen soll; er labt sich an dem Gedanken der bevorstehenden Rache. Arie.

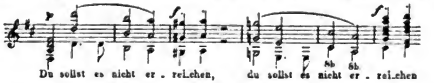
Die Stärke der ihn beherrschenden Empfindung mildert ihre Verwerflichkeit. Die Arie ist die Urgestalt der berühmten und ausgeprägteren Rache-Arien des Pizarro, des Kaspar, des Lysiart. Die Mischung von Rachlust und Rachequal drückt treffend das Seitenthema aus:



ihn peinigt der Gedanke:



Der Paukentriller auf A gleich darauf vor dem Allegro assai deutet das heraufzuführende Unheil an. Die Zerrissenheit der musikalischen Phrase kennzeichnet den Zustand seines Innern:



Er will davoneilen, als Marcelline, der Richter, Don Curzio, Figaro und Bartolo auftreten. V. Auftritt. Rec.

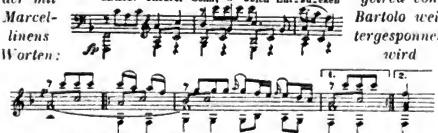
Don Curzio könnte eine komische Figur abgeben, wenn er nicht gar zu kurz abgethan würde. Auch sein Stottern hat

Digitized by Google

kaum Zeit, in Wirksamkeit zu treten. Desswegen empfiehlt es sich, seine Rolle einfach von Basilio singen zu lassen, der das Resultat des Processes berichtet.

Der Urtheilsspruch des soeben entschiedenen Processes lautet in Bezug auf Figaro: Geld oder Heirath! Er fasst trotzdem die Sache ziemlich gleichmüthig auf, erklärt, ohne die Genehmigung seiner adeligen Eltern nicht heirathen zu dürfen. Auf Befragen nach diesen giebt er halb scherzend Auskunft, wie er von Räubern geraubt sei, dass er an seinem Arm ein geheimnissvolles Zeichen habe, als es in Marcellinen plötzlich tagt und sie ihn als
18. Sextett. ihren und Bartolos Sohn erkennt. Das Glück, ihn wiederzufinden, besiegt auch in Bartolos Herzen allen Groll. Während die Eltern zu des Grafen und Basilios grossem Ärger den Sohn in die Arme schliessen, kommt Susanne mit dem Lösegeld, das ihr wahrscheinlich die Gräfin gegeben. Sie missversteht die Zärtlichkeit Figaros für Marcelline und begegnet seinem Versuch einer Aufklärung mit einer regelrechten Ohrfeige. Als sie endlich belehrt wird, mischt sie ihren Freudengesang in den der Andern.

Durch das ganze Sextett geht ein Zug spiessbürgerlichen Frohsinns, der mit Marcellinens Worten:

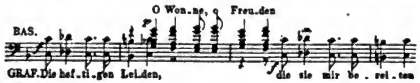


anhebt, sehr getreu von Bartolo weitergesponnen wird

und nur durch Susannens freudig erregtes Auftreten:

Digitized by Google

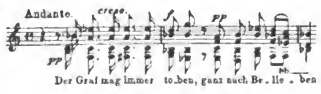
durch ihre Eifersucht, die Ohrfeigenscene, durch den besonders am Schluss scharf gekennzeichneten Ärger des Grafen und Basilios, die in ihren sichersten Erwartungen getäuscht sind·



eine Ablenkung erfährt.

Während der Graf und Curzio (Basilio) davongehen, nimmt das Familienidyll dadurch seinen Fortgang, dass Bartolo beschliesst, Marcellinen endlich zu heirathen, und dass Figaro ausser der Börse der Susanne den Schuldschein der Marcelline und eine Mitgift von Bartolo »einsammelt«. Wie fühlen sie sich alle glücklich und zufrieden, »und der Graf?«

VI. Auftritt. Rec.



Andante.

Warum der letzte gemüthliche Auftritt meist fortgelassen wird, ist nicht einzusehen. Der nächste, ein kleines unwichtiges Gespräch zwischen Barbarina und dem Pagen darf dagegen übergangen werden.

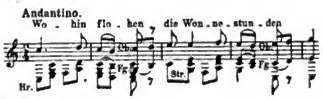
VII. Auftritt. Rec.

In einem ausgeführten (dramatischen) Recitativ entschuldigt die Gräfin, welche Susannens Rückkunft erwartet, den kühnen Schritt, zu dem sie die Kränkungen ihres Gatten zwingen. Sie gedenkt der kurzen Freude ihrer Liebe (Andantino) und giebt der Hoffnung auf deren Wiederkehr Raum (Allegro).

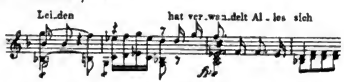
VIII. Auftritt. Rec. und Arie.

Auch dieser Gesang der Gräfin ist von einer erhabenen Tiefe der Empfindung durchdrungen; Oboe und Fagott, meist als Soloinstrumente behandelt, geben der ohnehin rührenden Musik noch die Färbung verhaltenen Schmerzes und trüber Wehmuth:

Digitized by Google



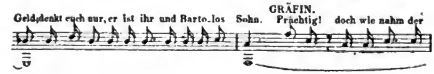
Eine charakteristische Zeichnung erfahren die Worte: »Warum, ach, in Schmerz, und

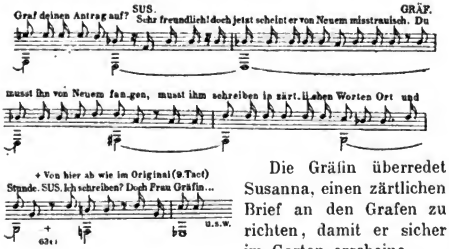


Das Allegro darf ja nicht zu schnell genommen werden, und nicht die geringste Beimischung von Bravour erhalten, dazu ist die Musik viel zu innig und zart; es ist in der Stimmung dem schnellen Satz der Arie der Leonore (1. Aufz., Fidelio) nicht unähnlich.

IX. Auftritt. Rec. Ein Auftritt des Grafen und des Gärtners Antonio, der ihm Meldung macht, dass der Page noch im Schlosse sei, darf übergangen werden. Vielmehr kommt sogleich Susanna zur Gräfin.

X. Auftritt. Das Recitativ lautet: Gräfin: Wundergeschichten! Wie nahm es denn der Graf auf? Susanna: Auf seiner Stirne las man nichts als Rachegedanken. Gräfin: Stille, damit wir sicherer noch ihn fangen. Wo ist das Stelldichein u. s. w. Dieser Text passt nicht in die Handlung. Der Graf hat den Antrag der Susanna nicht ungnädig aufgenommen, seine Stimmung ist erst nachher, wie bekannt, umgeschlagen. Ist es ausserdem wohl denkbar, dass Susanna die Gräfin sieht und ihr keine Mittheilung von der erstaunlichen Entdeckung von Figaros Herkunft machen würde? Man wolle nur daran festhalten, dass heute Beaumarchais' Lustspiel nicht mehr gang und gäbe ist und dass die Verständlichkeit der Handlung das unverletzliche Recht des Zuschauers bilden soll. Um diese letzte Bedingung zu erfüllen, schlagen wir folgenden Text zum Recitativ des X. Auftritts vor:





Die Gräfin überredet Susanna, einen zärtlichen Brief an den Grafen zu richten, damit er sicher im Garten erscheine. 20. Duettino.

Das Dictiren der Gräfin, das bestätigende Wiederholen der Susanne, ihr gemeinschaftliches Lesen, das Ablösen der einzelnen Phrasen sind in geistreicher Weise zu dem bekannten heimlich zauberischen »Briefduett« verwandt worden. Die einfache Begleitung, die an die begrenzten Accordfolgen der Guitarre erinnern, klingt überaus zutraulich und lassen Fagott und Oboen, hier als Kündiger der Sehnsucht und der Zärtlichkeit, plastisch hervortreten.

Noch muss Susanne auf der Gräfin Geheiss das Briefchen mit einer Nadel zustecken, »zusiegeln« und auf die andere Seite schreiben: »Schicken sie das Siegel zurück!« Rec.

Diese wenigen Tacte, die zum Verständniss des Folgenden so überaus wichtig sind, werden unbegreiflicher Weise an vielen Theatern ausgelassen.

Inzwischen nimmt die Hochzeitsfeier Figaros ihren Anfang, Bauermädchen kommen mit Barbarina und dem als Landmädchen verkleideten Cherubin und überreichen der Gräfin während eines Chors von anmuthig ländlichem Charakter Blumensträusse. Der Gräfin fällt der verkleidete Page auf, ihm wird die Ehre zu Theil, ihr seine Blumen überreichen zu dürfen, da schleicht Antonio herbei, hinter ihm der Graf; Antonio nimmt Cherubin XI. Auftritt. 21. Chor. Rec. XII. Auftritt.

Digitized by Google

die Haube ab und setzt ihm den Officiershut auf, der Page wird erkannt, diesmal freilich, ohne dass die Gräfin in Verlegenheit kommt. Der Graf schäumt, will ihn bestrafen, da erinnert ihn die einfältig unerfahrene Barbarina an das Versprechen seiner Huld, das er ihr gab, wenn er sie zärtlich küsste und an sich drückte, und bittet ihn um des Pagen Begnadigung. Die Reihe, in Verlegenheit
XIII. Auftritt. zu gerathen, ist jetzt am Grafen. Da kommt Figaro herein und entbietet die Mädchen zum Brautzug. Allen Anspielungen des Grafen und Antonios von seiner kranken, plötzlich wiederhergestellten Sehne, von der verschobenen Abreise des Pagen, von dem Geständniss desselben, dass er es war, der aus dem Fenster sprang, weicht er geschickt
22. Finale. aus. Mit einer pikanten Marschmusik naht langsam der
Allegretto. Zug, der Graf und die Gräfin nehmen in peinlicher Stimmung auf erhöhten Sesseln Platz und müssen anhören, wie zwei Mädchen (nicht der Chor, und ohne Ballett) des Grafen Lob singen: »er schützt eure Ehre, er schont eure Unschuld und sichert auf immer das häusliche Glück!« Dann beginnt der Tanz:

Andante.

Andante.

Derselbe ist, wie Jahn nachweist, auch von Gluck benutzt worden und einem damals in Wien beliebten Fandango, von Mozart in freier Umgestaltung, nachgebildet.

Als Susanna während des Tanzes vor dem Grafen kniet, um, wie in der Partitur steht, den Kranz, richtiger wohl und dem bisherigen Text gemässer, den weissen Schleier sich von ihm ins Haar heften zu lassen, zupft sie ihn am Kleide und überreicht ihm heimlich das Briefchen. Er sticht sich mit der Nadel in den Finger, verliert die Nadel, liest die Bemerkung auf dem Briefe, sucht die Nadel, um sie als Zeichen, dass er zum Stell-

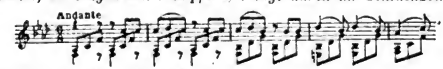
Digitized by Google

dichein kommen wird, Susannen zurückzusenden, und findet sie wieder, dies alles, ohne dass er sich vom Platze erhebt und unter deutlich merkbarer Aufheiterung seines Gesichtsausdrucks während des Lesens des Briefchens. Diesen ganzen Vorgang, mit Ausnahme des ersten Beginns, hat Figaro gesehen, noch weiss er nicht, auf wen diese Liebesgeschichte, die er daraus erräth, Bezug hat. Jetzt giebt der Graf das Zeichen zur Beendigung des Tanzes, und nachdem er frohen Muths Befehl zur glänzenden Feier der Hochzeit ertheilt hat, nehmen alle den früheren Chor wieder auf und preisen »den gütigen Herrn.«

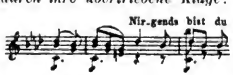
IV. Aufzug, I. Auftritt. 23. Cavatine.

Es ist Nacht. Der Graf hat Barbarina beauftragt, die bedeutungsvolle Nadel Susannen zurückzubringen. Die Botin hat sie fallen lassen und sucht sie bei Laternenschein.

Die kleine Cavatine, der sie ihren Kummer vertraut (Streichinstr., die Geigen mit Dämpfern) bringt durch ihr Schluchzen:



durch ihre übertriebene Klage:



den Eindruck des Kindlichen, Naiven hervor: zu bewundern ist nur die Einfachheit bei so ausführlicher Stimmungsmalerei der Musik.

II. Auftritt. Rec.

Figaro, der neue Ehemann, kommt mit seiner Mutter Marcelline dazu und erfährt ohne grosse List von der arglosen Kleinen, dass das Briefchen, mit dessen Lesung er den Grafen beschäftigt sah, von Susannen war und dass sie dem Grafen ein Stelldichein im Garten gegeben habe.

III. u. IV. Auftritt. 24. Arie.

Figaro ist empört über solche Treulosigkeit und geht ab, indess Marcelline Susannens Partei ergreift und in einer etwas altmodischen, auch mit Koloraturen aus-

Digitized by Google

gestatteten Arie (Tempo di Menuetto, Allegro) einen Vergleich zwischen dem idyllisch einmüthigen Eheleben von Wölfen und Löwen und dem bei den Menschen obwaltenden ehelichen Kriegszustande zieht, den sie dem ungetreuen
V. Auftritt. Männervolk in die Schuhe schiebt. Dann kommt Barbarina
Rec. mit einem Körbchen voll Orangen, Birnen und Brödchen, um sie dem Cherubin, der sich mit ihr ein Stelldichein im
VI. Auftritt. Pavillon links gegeben hat, zu bringen. Figaro, in drohender Rüstung, vertraut dem Basilio und dem Bartolo seinen
VII. Auftritt. Kummer; Basilio beweist dem Bartolo an der Fabel mit
25. Arie. der Eselshaut, dass ein Kluger auch die geringfügigsten Sachen zu seinem Vortheil ausbeuten müsse; so habe er sich einst mit einer Eselshaut gegen Regen und Hagel geschirmt und sei dadurch sogar einem wilden Thier entgangen, weil dieses an dem vermeintlichen Esel mit Verachtung vorbeigegangen sei.

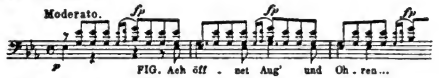
Diese ganze Scenenreihe ist um so entbehrlicher, als sie die geschaffene Spannung in gefährlicher Weise hinhält. Marcellinens Arie ist ohne besonderen Reiz, und die Tonmalereien des Gewitters, des wilden Thiers, sowie der Witz von der Verachtung des Thiers sind ebenfalls nicht hinlängliche Gründe, um die Beibehaltung der Arie des Basilio zu rechtfertigen. Die Rüstung Figaros macht ihn lächerlich. Dass am Schlusse alle Personen auf die Bühne kommen, ist durch das Rufen des Grafen genügend erklärt; Cherubin sagt später selbst, dass er zu Barbarina wolle. Desswegen lasse man nach Barbarinas Cavatine den Figaro **allein** zu ihr kommen (II. Auftr.) und lasse auf den II. Auftr. sogleich den VIII., Figaros Recitativ und Arie, folgen.

VIII. Auftritt. Schmerzlich bewegt tritt der sonst so frohgesinnte
26. Rec. u. Arie. Figaro wieder auf, um die Treulose zu erwarten und zu entlarven. Doch der Schmerz ist ihm zu sehr gegen die Natur. Er verausgabt ihn (in der Arie), indem er den Zuhörern die Arglist des mit Unrecht vergötterten Weibervolks schildert; so wird getheilter Schmerz halber Schmerz und das Publikum erfreut sich des Humors, den der hinter-

Digitized by Google

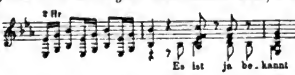
gangene Ehemann bei seiner Schilderung noch zu entwickeln vermag und den Mozart wieder mit Meisterhand in die Musik eingeheimnisst hat.

Schon der Anfang fällt durch seine grosse Vordringlichkeit ins Komische:



Als Kenner schildert Figaro die verführerischen Kniffe der Sirenen:

indem er später mit den ominösen stets wiederholten Worten: »das Weitere verschweig' ich« freilich den Schatten zum Lichte fügt. Zum Schluss sagt uns Mozart, worin dies »Weitere« besteht, indem er 2 Hörner zweimal leise, dann ganz stark ein Signal schmettern lässt, welches Figaro das letzte Mal noch mit einer bezeichnenden Geste illustriren mag:

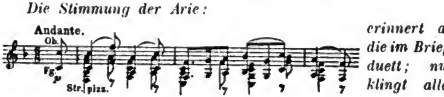


Der nächste kleine Auftritt: (Gräfin, Susanne, Marcelline) kann unbedenklich fortbleiben (6 Tacte). IX. Auftritt. Rec.

X. Auftritt.

Die Gräfin, nicht ohne Erregung, naht mit Susanne, beide haben die Kleider getauscht; sie bemerken den versteckt lauschenden Figaro, den Susanne für seinen Zweifel an ihrer Treue bestrafen will. Susanne bleibt allein; die Stille der Nacht, »der Balsamhauch der Blumen und Bäume, das Rauschen der Quelle« lässt nur die Empfindung seliger Liebeserwartung in ihrer Brust aufkommen. 27. Rec. u. Arie.

Die Stimmung der Arie:



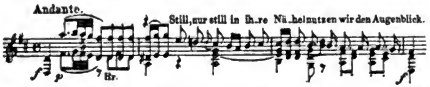
erinnert an die im Briefduett; nur klingt alles

Digitized by Google

inniger und heimlicher, ein Eindruck, der durch das begleitende Pizzicato der Str. noch befördert wird. Zu den schon dort verwandten Solo-Instrumenten, Oboe und Fagott, kommt noch die Flöte hinzu. Ein berückender Duft durchweht das Ganze.

XI. Auftritt. Rec. 28. Finale. Andante.

Der Page, der zum Stelldichein mit Barbarina eilt, trifft auf die als Susanne verkleidete Gräfin. Lüstern eilt er an ihre Seite:



Auf ihre heftig abwehrende Bewegung wendet der Frühreife ein: »bist ja nicht aus Zufall hier.« Jetzt belebt sich die Scene, Susanne, der Graf, Figaro sehen von verschiedenen Schlupfwinkeln zu und hören, wie der Page, der vergebens ein Küsschen fordert, der vermeintlichen Susanne vorwirft: »Warum wirst du mir verweigern, was dem Grafen du erlaubst?« Da tritt dieser schnell aus dem Gebüsch, — um unversehens den seiner Gemahlin zugedachten Kuss des Pagen aufzufangen; die Ohrfeige, die er dem Frechen versetzen will, endet auf

Con un poco più di moto.

der Wange des neugierigen Figaro. Der Graf spart kein Kosen und Zärtlichsein mit der vermeintlichen Susanne, der er von Neuem den Brautschatz verspricht und einen Ring an den Finger steckt.

Die Musik wird etwas bewegter und schlägt einen scherzhaften Ton an, welcher die Verstellung der Gräfin erleichtert und wahrscheinlicher macht, indess das sarkastische Motiv:

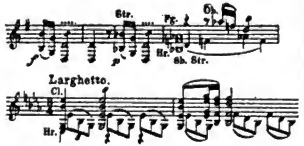
die schlechte Laune des lauschenden Figaro kennzeichnet.

Der Schein nahender Fackeln treibt das Paar von der Bühne; der Gräfin, die das Dunkel fürchtet, giebt der

Digitized by Google

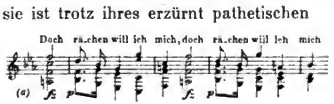
Graf zur Antwort: »Je dunkler, desto besser; du weist, dass ich nicht lesen will.« Die Gräfin geht in den Pavillon, indess der Graf — warum, ist nicht gesagt — im Gebüsch verschwindet, um »bald zu folgen.« Mit einem auch in der Instrumentirung reizenden Übergange:

Larghetto.

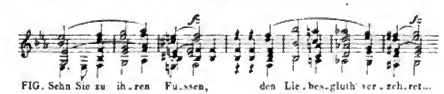


wird die Stimmung wieder lauschig und heimlich, sie erpresst dem Figaro den Vergleich seiner Lage mit der des Vulkan, der seine Gattin Venus im Arm des Mars überraschte, wie er jetzt »im Garn das Pärchen zart« fangen wird. Da kommt Susanne aus ihrem Versteck, Figaro berichtet ihr, die er im Anfang für die Gräfin hält, schleunigst das zwischen »Susanne« und dem Grafen Vorgefallene; doch sie ist trotz ihres erzürnt pathetischen

Allegro molto.



in der Gräfinrolle viel zu trippelnd und ungeduldig, als dass sie von Figaro nicht bald erkannt würde. Er beschliesst, ihr den Possen, den sie ihm spielt, zu vergelten, und macht der »Gräfin« einen förmlichen, in der Musik mit köstlicher Übertreibung gezeichneten Liebesantrag:

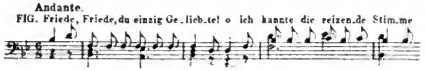


Statt ihres Händchens reicht sie ihm eine Ohrfeige, für ihn die zweite des Abends, doch die erwünschtere, da sie aus treuem Herzen kommt. Überglücklich schliesst er

Andante.

Digitized by Google

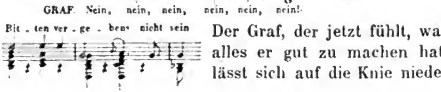
Susannen, die wohl merkt, dass er soeben Scherz mit ihr getrieben, in die Arme:



Es ist wohl nahezu undenkbar, dass diese sorglos plappernde Musik, die so recht der hellen Freude zweier glücklicher einfacher Menschen entspricht, in einem Andante-Zeitmaass, wie wir dasselbe heute gewohnt sind, vorgetragen werden kann. Andante bedeutete früher, was es wörtlich heisst, eine gehende Bewegung; wenn man hierzu ein »lebhaft« hinzusetzt, so wird es im vorliegenden Fall nicht zu schnell sein.

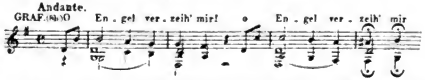
Jetzt kehrt auch der Graf zurück; anstatt Susannen zu finden, hört er, wie Figaro, der sein Nahen bemerkt hat, mit übertriebener Gluth die falsche Gräfin seiner Liebe versichert (wobei sich das Fagott in possirlichen Passagen ergeht) und wie diese dem Kurmacher die erdenklichsten Zugeständnisse macht. Mit all seiner Selbstbeherrschung ist's vorbei, er hält Figaro fest und ruft nach Leuten und Waffen. Aus dem Pavillon linker Hand holt er Susannen, den Pagen mit Barbarina heraus (Marcellina erscheint besser auf sein Rufen mit den Übrigen); alle Personen der Handlung kommen auf die Bühne (Curzio ist auch hier entbehrlich, da er genau dasselbe zu singen hat, was Basilio singt), alle bitten um Verzeihung, auch Susanne, deren wahre Gestalt er in der Hitze seiner Leidenschaft noch immer verkennt. Da naht die rechte Gräfin, die nun ebenfalls um Verzeihung bittet:

Letzter Auftritt. Allegro assai.



Der Graf, der jetzt fühlt, was alles er gut zu machen hat, lässt sich auf die Knie nieder

und singt mit einer Innerlichkeit der Empfindung, die uns gern an ihre Beständigkeit glauben lässt: Andante.



Nachdem alle in einem schönen Ensemble die Weihe des Augenblicks ausgedrückt und in einem schwungvollen Schlusssatz, in welchem die Gruppirung der Stimmen (meist Männer und Frauen abwechselnd) dem Satz inneres Leben verleiht, alles Leid begraben haben, begeben sie sich zum Hochzeitsschmaus. Allegro assai.

Mozart komponirte die »Hochzeit des Figaro« auf italienischen Text für die Wiener italienische komische Oper. Er selbst bezeichnete sein Werk als Opera buffa. Man hat längst erkannt, dass der Kern dieser Oper doch zu sehr von dem karikirenden, ins Lächerliche verzerrenden Charakter der Opera buffa abseits liegt, als dass man sie nicht der ernsten Richtung beizählen müsste. Freilich findet der Frohsinn, sogar die Lachlust der Zuschauer ein so weites Feld in ihr, dass zur Zeit ihres Erscheinens wohl das Maass, um welches sie die Opera buffa überragt, noch nicht gewürdigt werden konnte. Um so mehr hat es die Nachwelt gethan, und wenn auf etwas bei der Besetzung an allen Bühnen Werth gelegt wird, so ist es auf eine würdige Wiedergabe der ernsten Rollen.

Zu diesen muss zunächst der Graf gerechnet werden, trotz seiner lediglich auf oberflächlichen Zeitvertreib hinauslaufenden Zärtlichkeit zu Barbarina, und trotzdem er noch zum Schluss sich in eine Situation verwickelt, bei der er der Gefoppte ist. Grade die Lächerlichkeit.

Digitized by Google

der er sich hier auszusetzen Gefahr läuft, wird durch sein durchaus vornehmes und ritterliches Empfinden, das ihn seine Fehler reumüthig eingestehen lässt, erstickt. Wird mit ihm ein arges Spiel getrieben, so ist er der Mann, der es reichlich vergilt. Mit zäher Leidenschaftlichkeit verfolgt er die Neigung zu Susannen, und die Hindernisse, auf die er stösst, vermehren nur seine Thatkraft. Desswegen glauben wir auch am Ende an seine Reue, weil er in dem, was er thut, ernsthaft und gradezu ist, wobei wir freilich von der leichtfertigen Zeichnung, die manche Stellen des Textes dem damaligen Zeitgeschmack gemäss enthalten, absehen und nur die Grundzüge ins Auge fassen müssen.

Die Gräfin ist nicht die Rosine des »Barbier«; selbst wo sie der Susanne den Brief dictirt, selbst wo sie verkleidet im Garten erscheint, lastet ein Hauch von Schwermuth auf ihr; aus allem, was sie singt, schimmert die Sehnsucht hervor, das verlorne Glück wiederzufinden.

Figaros Schelmenseite hält in der Oper seiner gemüthvollen Gutmüthigkeit zum Mindesten die Waage: an der schönen Arie der Susanne im IV. Aufzuge erkennt man, wie innig die zu Zeiten übermüthige Kammerzofe zu empfinden weiss. In Cherubin regt sich neben seinem übertriebenen Hang für das ewig Weibliche jeden Alters und Standes doch ein idealer Sinn, der namentlich in dem Auftritt mit der Gräfin hervortritt. Marcelline, zuerst nur komisch, erhält als Mutter eine Beimischung des Gemüthvollen, ebenso wie der zuerst rachsüchtige Bartolo. Als einzige ausgeprägt komische Figur bleibt Basilio.

In Bezug auf komische Situationen ist der Vorrath der Oper jedenfalls ein reicherer, als hinsichtlich der Charaktere. Doch dürfte ausser der Scene mit dem Sessel, auf dem der Graf den Cherubin entdeckt, keine der übrigen mit einem ernsten Grundton, wie er durch das nach lie-

Digitized by Google

bender Vereinigung strebende Paar Susanne-Figaro und die auf die Wiedergewinnung der Zuneigung ihres Gatten bedachte Gräfin angeschlagen wird, unvereinbar sein.

Wenn also der Grundgehalt der Oper ein ernster ist, so giebt ihr dennoch der witzige, bewegliche, geschickt aus Beaumarchais schöpfende Text, namentlich der Dialog eine ausserordentlich launige, lebhafte Fassung. Überhaupt darf da Pontes Arbeit als ein Meisterstück hingestellt werden. Zwar bleibt er die Aufklärung dafür schuldig, warum die Gräfin der Susanne verbietet, den Figaro über die Verkleidungsscene am Schluss ins Vertrauen zu ziehen; er wollte eben Figaro als eifersüchtigen Ehemann zeigen, und es hat nicht hier allein den Anschein, als ob dem Textdichter bei der Mühe, die er hatte, das reiche Gewebe des Originals möglichst in den Operntext hinüberzunehmen, zuweilen einige Fäden entschlüpften. Zwar fehlt dem letzten Aufzug eine Steigerung der vorher trefflich angeordneten Wirkungen. Dennoch ist eine solche Reihe von gemüthvollen Ruhepunkten in dem wenig dazu stimmenden Lustspiel des Beaumarchais angebracht, dass eben eine gehaltvolle Oper daraus entstehen konnte. Dass grade ein Mozart den Text unter die Hände bekam, gewährleistete eine der vollendetsten Opern, die wir besitzen.

Die Meisterschaft Mozarts giebt sich zunächst in der Erfindung kund. Seine musikalischen Gedanken sind nicht ein Fremdes, zu den Angaben des Dichters hinzuempfundenes, Mozart schafft durch seine Musik alles: Vorgänge, Personen, Empfindungen zu einheitlichen, musikalisch-dramatischen Gestaltungen um. Bewundernswerth ist er in der Ummodelung und Anpassung der Form. Ohne von der alten Eintheilung in Haupt- und Neben- oder Seitensatz abzugehen, weiss er so geschickt hier zu dehnen, da zu kürzen, dass immer das Erforderniss des

Digitized by Google

Textes mit dem Anspruch an eine schöne musikalische Form sich deckt. Bewundernswerth ist er ferner in dem Aufbau und der Steigerung komplicirter Sätze, wie des Finales des zweiten Aufzugs, des Sextetts.

Überraschend ist seine Art der Orchesterbehandlung. Das Orchester ist nicht mehr ein gehorsamer Untergebener, es wird ein Freund, ein Dolmetscher der Singenden. Oft führt es die Gesangsmelodie weiter, während der Sänger pausirt; es übernimmt die Melodie, während der Sänger sich mit eintönigem Sprechgesang begnügt, als ob es Empfindungen, die jener nicht zu verrathen wagt, dem Zuhörer anvertrauen will.

Auf die Schönheiten der Klangfarben ist bereits hingewiesen worden. Es mag nicht überflüssig sein, zu erwähnen, dass die Orchestrirung mitunter die hohen Lagen der Blasinstrumente zu sehr bevorzugt, und dass namentlich deren ausgehaltene Töne die Singstimmen allemal zu verdecken drohen, sobald die Herren Kapellmeister nicht für eine genügende Mässigung in den Schattirungen sorgen. Denn auf ein deutliches Hervorkehren des Textes, wie überhaupt des ganzen Handlungsverlaufs muss um so mehr Gewicht gelegt werden, als die Handlung mitunter sehr komplicirt und dem heutigen Theaterbesucher, wie gesagt, nicht so gegenwärtig ist, wie dem Publikum am Ausgang des vorigen Jahrhunderts.

Digitized by Google

2.

Don Juan.

Komische Oper (dramma giocoso).

Musik von W. A. Mozart.

Ouverture.

Die Ouverture zerfällt in eine kurze Einleitung (Andante) und einen nach der Sonatenform gearbeiteten Hauptsatz (Molto Allegro), der am Schluss zur ersten Scene überleitet (bei den Koncertaufführungen in der Haupttonart abschliesst). Das Andante schildert die Grauen und Schrecken des über den verstockten Lüstling hereinbrechenden Strafgerichts, das Molto Allegro ist der Ausdruck der sprudelnden, unerschöpflichen Lebenslust, die keine Entsagung kennt, die aber durch feine Form und Wohllaut geadelt erscheint. Das Andante lastet wie ein böser Traum, das Allegro athmet in vollen Zügen reine Morgenluft. Nur auf eine wichtige Stelle des Andante sei hier hingewiesen. Die auf- und abwärts gehenden Tonleiterläufe

erhalten durch die hinzugefügte Nüancirung p cresc. p eine hervorspringende Bedeutung. Während die Tonleiter aufwärts anschwillt, erleidet die Tonstärke auf dem zweiten hohen D einen plötzlichen Absturz in die leise Klanggebung. Man darf in die Tonleiter aufwärts den Ausdruck der aufsteigenden Angst, in die abwärts den der athemversetzenden Beklemmung gelegt denken. Das ganze Andante findet sich ziemlich genau in der Gastmahlsscene im Finale der Oper beim Erscheinen des Komthur verwendet.

Die Oper besitzt den Vorzug, dass nahezu alle Verhältnisse der Personen zu einander und ihre Handlungen aus einer richtigen Darstellung der Oper klar hervorgehen.

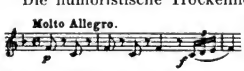
I. Aufzug, I. Auftritt.

Die Scene stellt den Garten am Palast des Komthurs dar. Leporello, Don Juans Bedienter, geht Wache haltend auf und ab.

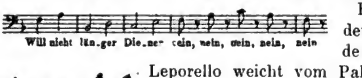
Digitized by Google

Mit wenigen Fingerzeigen könnte die Scene noch viel mehr verdeutlicht werden, als es gemeinhin geschieht: der Garten, in welchen links der in eine Steintreppe auslaufende Palast hineinragt, wird hinten durch eine Mauer abgeschlossen, in der sich eine — durch Don Juans Einbruch halbgeöffnete — Pforte befindet. Hinter der Mauer ist eine Strasse anzunehmen, sodass der Hintergrund von Häusern und einigen davorstehenden Bäumen eingenommen wird. Rechts an der Pforte im Garten ein Gebüsch, hinter dem sich Leporello bei dem Nahen seines Herrn und der Donna Anna verstecken kann. Leporello späht beim Aufgehen des Vorhangs in das Innere des Palastes, wo er seinen Herrn bei einem galanten Abenteuer weiss, dann eilt er schnell zur Pforte, um zu sehen, ob auch Niemand kommt. Endlich hebt er missmuthig seine Litanei über sein schweres Bedientenloos an.

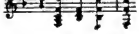
1. Introduction. Die humoristische Trockenheit der Musik



zeichnet den schelmischen Diener mit ebenso knappen, wie kräftigen Strichen. Wer möchte's ihm glauben, wenn er mit erzwungener und doch urgemüthlicher Ernsthaftigkeit versichert:



Die Musik deutet nahende Schritte an:



Leporello weicht vom Palast, woher sie ertönen, in seinen Versteck an der Pforte zurück.

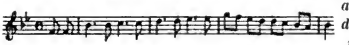
Don Juans Angriff auf Donna Annas Ehre missglückt. Nicht zufrieden, ihn zurückzuweisen, will sie seinen Frevel geahndet wissen. Ihr Abscheu giebt ihr Riesenkräfte; mit eiserner Faust hält sie den fliehenden Don Juan zurück, bis ihr Vater erscheint.

Das Ringen zwischen Don Juan und Donna Anna könnte unmöglich zweifelhaft bleiben, wenn nicht dem Don Juan, der die Donna Anna sehr wohl kennt und von ihr gekannt ist, der mit ihrem Verlobten Don Ottavio sogar befreundet ist (vgl. I. Aufz. XI. Auftr.), die doppelte Aufgabe zufiele,

Digitized by Google

sich von dem wild entrüsteten Weibe zu befreien und doch ihr sein Gesicht nicht zu zeigen. Während sie in stolzer Haltung mit beiden Händen eine seiner Hände fest umklammert und (in den Pausen) stets suchen muss, sein Gesicht zu sehen, muss er, der ertappte Verbrecher, der auf dem Sprunge steht, mit der Feststellung seiner Person Freiheit, Ruf, kurz alles zu verlieren, sich ihr schon entwinden wollen, wobei er mit der freigebliebenen Hand sein Gesicht zu verbergen trachtet. Diese Scene, die allgemein entweder widersinnig oder zu zahm wiedergegeben wird, bietet der Darstellung eine dankbare Aufgabe.

Man wird diesem Terzett des Don Juan, der Donna Anna und des im Hintergrunde zuschauenden Leporello nicht den Vorwurf ersparen können, dass es die dramatische Situation, deren Bewegungscharakter (in den Sechzehnteln, in den Sforzatos) sehr anschaulich geschildert ist, musikalisch dennoch nicht zu genügendem Ausdruck bringt. Die Melodie:



als Kennzeichen des beleidigten, rachefordernden Ehrgefühls einer vornehmen Braut muss doch ein wenig gar zu sorglos erscheinen.

Chrysander hat auf die grosse Ähnlichkeit dieser Scene mit der gleichen Stelle in Gazzanigas Don Juan (in Venedig 1787 im Frühjahr aufgeführt) hingewiesen; es scheint allerdings, dass Mozart hier die Nachempfindung nach unseren Begriffen etwas zu weit getrieben habe (vgl. J. Sittard, Studien und Charakteristiken. Hamburg 1889 III. Zum Don Juan-Jubiläum). Die gewöhnlich angewandte Übersetzung enthält verschiedene Fehler, so einen gegen die Deklamation auf obige Melodie: (Donna Anna:) »Ja, ich wage selbst mein Leben, Räuber, du entgehst mir nicht«. Besser ist: »Hoffe nicht, eh' du mich tödtest, meiner Rache zu entgehen« (Breitkopf & Härtel), obschon das: se non m'uccidi so viel wie: wenn ich nur durch dich am Leben bleibe, nicht recht klar wird. Leporellos Worte: »Ruf du nur, du liebes Mädchen, ich will desto stiller sein« sind eine willkürliche Umänderung der richtigen (B. & H.) Übersetzung: »Seine tollen Abenteuer werden mein Verderben sein«.

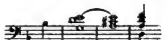
Digitized by Google

Endlich kommt der Komthur aus dem Hause, Donna Anna lässt Don Juan los, ohne ihn zu erkennen, und eilt ins Haus.

Hier möchte eine kleine Abänderung der Regie-Angabe des Textes zu empfehlen sein. Donna Anna kommt später mit Don Ottavio und Dienern mit Fackeln zurück. Es muss angenommen werden, dass Don Ottavio inzwischen in ihrem Hause angekommen ist oder dass sie ihn gesucht hat, was beides umständlich ist. Das Einfachste und Natürlichste ist, dass sie, sobald sie sieht, dass Don Juan dem Komthur Stand hält, angesichts des ungleichen Kampfes durch die Pforte auf die Strasse eilt, um Leute, vor allen ihren Verlobten, herbeizurufen. Sobald sie mit ihm ankommt (oder bei ihrer Zurückkunft aus dem Palast) mögen dann auch die Diener mit Fackeln aus dem Palast auftreten.

Don Juans Herz, so verworfen es in der Missachtung der weiblichen Ehre ist, kennt die Furcht nicht. Der Anblick der blanken Klinge genügt, ihn der Gefahr die Stirn bieten zu lassen. Er will den Alten mitleidig verschonen, das Verhängniss belastet ihn mit Mord. Tödtlich getroffen haucht der Komthur seine Seele aus. Mit dieser Unthat, die von Don Juan zwar nicht in ihrem ganzen Umfange beabsichtigt war, die aber doch beweist, dass seine Weibersucht selbst vor dem schwersten Verbrechen nicht zurückscheut, ist sein Ende besiegelt. Der Boden, auf dem er seine leichtsinnigen Streiche weiterspielt, ist unterhöhlt, sein Liebesglück weicht von ihm, alle Augenblicke grollt der Vulkan der nichtgesühnten Rache, der ihn schliesslich verschlingt, unter seinen Füssen.

Das Auftreten des Komthurs bedeutet auch in der Musik eine feierlichere, ernstere Sprache. Der Groll des Alten giebt sich in den kurzen Läufen der Geigen kund. Tiefernst und verhängnissvoll, wie eine Vorahnung des kommenden Geschicks, ertönen Don Juans Worte:

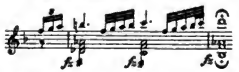


Die folgende Kampfesscene mit dem von den Bässen nach-

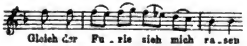
Digitized by Google

geahmten bezeichnenden Geigenthema:

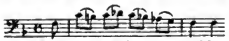
nimmt am Schlusse auch musikalisch eine unheilkündende Wendung:



Die drei Sforzati sind selbstverständlich auf das Eindringen Don Juans und das gleichzeitige allmähliche Niedersinken des Komthurs zu beziehen und müssen dementsprechend, wenn auch ohne eckige Übertreibung, in der Darstellung beachtet werden. Das folgende kleine Andante 𝔠, *welches die Klage des sterbenden Komthurs, Leporellos Schrecken und selbst bei Don Juan einen Anflug von Reue schildert, zeigt den Dramatiker Mozart in höchster Meisterschaft. Selbst Leporellos Gesang wird würdig und ernst. Der Komponist legt Donna Annas Gesang, mit dem sie den Flüchtling Don Juan vorhin festhielt:*



in entsprechender Verdüsterung dem Don Juan in den Mund:



Wir haben hier das von späteren Komponisten so viel verwandte Erinnerungsmotiv. Eine Beimischung wehmüthigen Spottes liegt darin, wenn Don Juan mit Annas Tönen ermisst, welch herbes Loos ihr Rasen dem Vater bereitet hat. (Man vergl. die Schwurscene im zweiten Act der Götterdämmerung, wo Brünnhilde mit den Gesange des Siegfried ganz das Gegentheil von seiner Aussage beschwört, worüber am Orte selbst das Nähere). Man wird zugeben, dass ausser der Musik keine Kunst auch nur annähernd solche Ausdrucksmittel für Empfindungsmischungen, für versteckte Grund-, An- und Nebenempfindungen besitzt, wie sie beispielsweise Mozart hier verwendet. — Die schwere Todesdämmerung wird durch ausgehaltene II. Geigen, Bratschen und Hörner, namentlich aber durch die düsteren Fagotts gezeichnet. Am Schluss nach dem Gesang klagen die Oboe, nachher Flöte, Fagott und Bratschen in einem kurzen Nachspiel:

Eine besondere Feinheit liegt darin, dass der Satz, ohne abzuschliessen, sich in das Sprechrecitativ umsetzt, gleichsam aushaucht, wie der Sterbende selbst.

II. Auftritt. Rec. Bald findet Leporello seinen Humor wieder, fragt er doch seinen Herrn, der ihn herbeiruft: wer todt sei, Don Juan oder der Alte. Don Juan, dem der Sinn nicht nach Scherzen steht, verweist ihn kurz und eilt mit ihm davon.

Falls unsere obige Regiebemerkung angenommen wird, muss hier folgender Vorgang eingeschoben werden. Don Juan und Leporello wollen aus der Pforte eilen, hören von der Strasse her Schritte, verbergen sich hinter dem Gebüsch, bis Ottavio und Anna die Scene gewonnen haben, und eilen dann schnell hinweg. An Belebung und Anschaulichkeit wird der Auftritt dadurch nur gewinnen.

III. Auftritt. Rec. Don Ottavio, Donna Anna und Diener mit Fackeln erscheinen. Ottavio will »gern sein Leben für den Theuren opfern«, als Anna den Leichnam ihres Vaters erblickt.

2. (Dram.) Rec. Der Schmerz überwältigt sie, Don Ottavio schickt Diener hinweg, um Belebungsmittel (qualche odor, qualche spirto), also äusserliche Reizmittel, aber nicht, wie die meisten Übersetzungen sagen, »Labung« und »Stärkung«, zu holen. Dank dieser Hülfe erholt sie sich schnell, inzwischen lässt Ottavio den Leichnam aus ihren Augen entfernen.

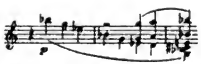
Es ist passend, wenn Ottavio hier alle Diener von der Bühne schickt und die beginnende Morgendämmerung, welche auf die kommende Verwandlung vorbereitet, die Fackeln überflüssig macht.

Die Musik malt alles, was im Text angedeutet liegt, ausführlich aus, so den ersten schmerzlichen Aufschrei Annas:

ihr Klagen, als sie das Blut fliessen sieht:

bis zu der Sinnesschwäche, die sie überkommt, »überschleicht« könnte man sagen:

Digitized by Google

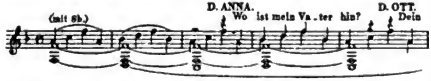


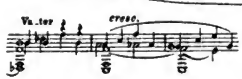
Wie kost die Musik mit dem Gesang um die Wette, als Ottavio die Geliebte zu erwecken sucht:

Duett.

Donna Anna hält ihren Verlobten zuerst für Don Juan; nachdem sie den Freund erkannt hat, flieht ihr ganzes Denken sogleich dem theuren Ermordeten zu. Ottavio spricht ihr Trost zu, der Gatte würde ihr auch Vater sein; ohne seinen Zuspruch zu beachten, heisst sie ihn Rache schwören und stimmt in seinen Schwur ein.

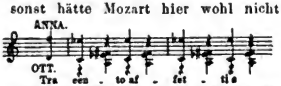
Auch das Duett ist von gleicher Erhabenheit, wie das vorangehende Recitativ. Namentlich der Seitensatz:





— ist es doch, als ob die Musik bei dem Eintritt des Des im Bass das Hervorbrechen der Thränen schilderte — bildet eine der genialsten, einfachsten und rührendsten Eingebungen der ganzen dramatischen Musik.

Es braucht nicht erst betont zu werden, dass Annas zweimalige Aufforderung zur Rache breit und nachdrücklich vorgetragen werden muss, sonst hätte Mozart hier wohl nicht die Arienform verlassen und das Recitativ gewählt. Eine eigenthümliche Stelle:



wird nicht selten falsch aufgefasst. Es handelt sich hier nicht um ein Staccato, sondern der getragene Gesangston wird durch die Heftigkeit der Empfindung nach Art des Ächzens, Seufzens, der Beklemmung unterbrochen. Desswegen sollen die Viertelnoten der Gesangsstimmen nicht ab-, sondern schwer und beklommen herausgestossen werden, wie es im Text liegt, der wörtlich übersetzt lautet: »zwischen hundert und aber hundert Erregungen wankt mein Herz hin und her«.

Digitized by Google

Verwandlung. Es ist Tag, die Scene stellt eine Strasse dar.

IV. Auftritt. Man wird gut thun, diese Strasse nicht zu sehr ins Innere der Stadt zu verlegen, da Elvira, die aus Burgos herbeieilt, um ihren treulosen Gatten Don Juan zu suchen, gewiss nicht erst am Rathhause Halt macht. Zweitens wird eine Vorstadt mit Gärten den Abenteuern Don Juans viel gelegener sein, drittens bildet die Scene dann einen Übergang zur »ländlichen Gegend« der nächsten Verwandlung. Dass hier der Schauplatz schon in die Scene der nächsten Verwandlung verlegt wird, wie es bei den meisten Theatern geschieht, ist natürlich falsch. Don Juan ist hier auf ganz andrer als Zerlinens Fährte. Um Elviren zu entgehen, enteilt er erst später in die »ländliche Gegend«.

Rec. Leporello fühlt sich verpflichtet, dem Don Juan ins Gewissen zu reden, der ihn jedoch mit zwei Worten zur »Raison« bringt. Don Juan ist wieder mit einer neuen Eroberung beschäftigt, er macht Leporello schon aus dem Grunde Mittheilung, damit dieser sie in das Register eintrage. Doch Don Juan wittert Frauenduft (mi pare sentir odor di femmina) und beide ziehen sich ein wenig zurück.

V. Auftritt. Donna Elvira tritt in Reisekleidern auf.

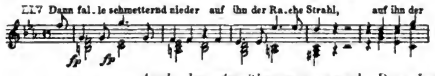
3. Arie. Während der ziemlich langen Einleitung der Arie könnte die Ankunft Donna Elviras von der Reise recht wohl verdeutlicht werden. Will man ihr eine Begleiterin beigeben, der sie ihren Mantel übergiebt und die sie in die Stadt vorausschickt? Vielleicht ihre Kammerzofe? Dann könnte sich der Zuschauer doch durch den Augenschein davon überzeugen, wem Don Juan sein Ständchen im zweiten Act (No. 17, Canzonetta) bringt. Will man sie in einer Sänfte kommen lassen? Jedenfalls wird sie mit einem Hut und einem lose umgelegten Schleier, den sie beim Singen im Vordergrunde aufschlägt, versehen sein müssen. Auch möchte zu bedenken sein, dass Elvira nicht steif und starr nach vorn zu kommen hat, sondern wenigstens, bevor sie singt, schon ausschauen mag, ob sie den Geliebten nicht irgendwo entdeckt.

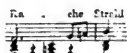
Wir erfahren von ihr, dass der, dem sie ihr Leben geweiht, sie verlassen hat, dass sie auf der Suche nach

Digitized by Google

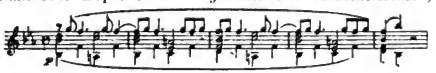
dem Verräther ist, auf den sie, falls er nicht reuevoll zu ihr zurückkehrt, des Himmels Rachestrahl herniederwünscht. Don Juan und Leporello belauschen sie, endlich tritt Don Juan näher.

Die Musik ist von einer gewissen Hoheit und Entschlossenheit. Steht dieser Grundzug auch mit der später kundgegebenen Weichherzigkeit der Elvira, die für den offenkundigen Verräther noch Mitleid empfindet, in Widerspruch, so lässt er das um sein gutes Recht kämpfende Weib um so deutlicher hervortreten. Sehr bezeichnend ist ihre Rachedrohung in der abspringenden Gesangsmelodie ausgedrückt:

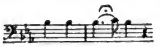




Auch der Annäherungsversuch Don Juans wird in der schleichenden, aber schmeichelnden Musik treffend erläutert (Don Juan: Ich werde trösten sie in ihren Schmerzen. Lep.: So hat er getröstet schon manche Herzen):



Zu seinem Schrecken erkennt Don Juan, der



den ganzen Schmelz in eine Fermate: seiner mädchenbethörenden Stimme gelegt hat, oder auch schon, wie es seitens mancher Sänger zur Erhöhung der komischen Wirkung geschieht, während der Fermate, dass Elvira vor ihm steht. Die Bezeichnung Sposa, welche der Elvira im italienischen Text beigelegt wird, kann sowohl Braut, wie neuvermählte Gattin bedeuten. Wer aber etwa im Zweifel ist, dass Elvira Don Juans rechtmässige, obschon nach dreitägigem Glück verlassene Gattin ist, den mögen ihre Schmeichelnamen: Mostro, fellon, nido

Rec.

Digitized by Google

d'inganni (Ungeheuer, Schurke, Nest jeglichen Betrugs) eines Besseren belehren. Er will sich entschuldigen. Elvira: »Was kannst du sagen, nach so schwarzer Unthat? In meine Wohnung hast du dich eingeschlichen, mit Schlangenkünsten, mit süssen Worten wusstest du mich zu täuschen, dir mein Herz zu gewinnen. Als ich dann mich entschlossen, meine Hand dir zu reichen (mi dichiari tua sposa, du erklärtest mich zu deiner Gattin), hast du gebrochen, was du mir, was dem Himmel du geschworen, hast nach wenigen Tagen still wie ein Dieb von Burgos dich entfernt, mich verrathen, vergessen, mich meinem Schmerz überlassen, meinen Thränen: so lohntest du der treuen Gattin Liebe.«

Die citirte Stelle des Recitativs wird meist gekürzt und dadurch Elvira zu einer der vielen verlassenen Geliebten Don Juans erniedrigt. Nun besteht aber in der Anschauung des Zuschauers zwischen einer Verführten, die sich einem Manne leicht ergeben, und einer betrogenen Gattin, die einen Wortbrüchigen zur Pflicht zurückführen will, ein grosser Unterschied. Dass die erwähnte Verkürzung des Recitativs der weiblichen Würde Elviras zu Gute käme, wird Niemand behaupten wollen. Es ist also auch hier, wie in so vielen Fällen, gar kein vernünftiger Grund für die Auslassung vorhanden.

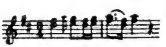
Don Juan überlässt dem Ehrenmanne (galantuomo) Leporello, ihn zu rechtfertigen und schleicht von dannen. Dieser, an dem ein Diplomat jedenfalls nicht verloren ist, weiss nichts besseres zu thun, als ihr aus seinem Register (questo non picciol libro, bei B. & H. falsch: dieses kleine Büchlein!) die Zahlen der Opfer der Verführungskunst seines Herrn vorzulesen.

4. Arie. Aus den geschwätzigen Mittheilungen des edlen Leporello, dem es gar nicht darauf ankommt, die Schandthaten seines Herrn der Dame von Stande aufzudecken, erfährt die betrogene Elvira, dass gegen Don Juan der

Digitized by Google

Grosstürke in Bezug auf die Zahl seiner Huldinnen die Harmlosigkeit selbst ist. Den Worten des Bedienten zufolge würde der Ritter übrigens nicht sehr peinlich in der Wahl gewesen sein.

Statt eines Notizbuchs nehmen die Darsteller des Leporello meist Rollen mit eingeklebten Silhouetten, die sie über die ganze Breite der Bühne entrollen. Da die ganze Arie nach Text und Musik dem grobkomischen Gebiete angehört, ist gegen dies Verfahren um so weniger etwas einzuwenden, als es den Text verdeutlicht und als das Zusammenrollen im zweiten Theil der Arie die Darstellung zwanglos beschäftigt. Von den zahlreichen Versehen der gebräuchlichen Übersetzungen, welche die feine musikalische Zeichnung des Originaltextes gänzlich unberücksichtigt lassen, sei nur die Stelle angeführt: è la grande maestosa (B. & H. richtig: »Grosse nennt er majestätisch!«). Die Musik wächst während der Wiederholung dieser Worte immer mächtiger an und mündet schliesslich in »majestätische« Schlussaccorde. — Donna Elvira, die Anfangs wohl ein wenig neugierige Theilnahme an Leporellos Enthüllungen verrieth, muss sich im Verlauf der Arie voller Abscheu abwenden.

Der zweite Theil der Arie:  *trägt die Tempobezeichnung Andante con moto. Das Wort Andante wird man bei den Klassikern meist in der ursprünglichen Bedeutung »in gehender Bewegung« fassen können, die sich hier also auf die Viertel bezieht. So hätten wir etwa ein langsames Menuetttempo. Langsamer darf der Satz auf keinen Fall genommen werden.*

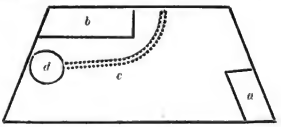
Es ist ganz selbstverständlich, dass Elvira, die jetzt unzweideutige Beweise von ihrer Schmach erfahren hat, nur von Einem Verlangen erfüllt ist: »Rache dem Verbrecher!« VI. Auftritt. Rec.

Digitized by Google

Es ist an fast allen Theatern Gebrauch, das Recitativ und die Arie der Elvira (No. 23) hier folgen zu lassen; das heisst soviel, wie dem Charakter der Elvira die Folgerichtigkeit, die ihm der Textdichter gegeben, vollends rauben. Sobald sie später den Geliebten von tödtlichen Gefahren umringt sieht, dann mag sie, wie es in dieser Arie geschieht, dem Mitleid Gehör gewähren; aber doch nicht jetzt, wo sie nur seine Frevelthaten vor Augen hat.

Verwandlung. Ländliche Gegend nahe bei Don Juans Landhause.

Wegen der öfteren Erwähnungen des Landhauses ist es nöthig, dass dasselbe sichtbar sei. Da Don Juan kurz vor dem Duett mit Zerlinen sagt: »Quel casinetto è mio . . . là . . ci sposeremo, (Arie) là ci darem la mano«, »dies Häuschen ist mein, dort werden wir uns vermählen, dort uns die Hand reichen«. — so muss sich ein Häuschen auf der Bühne befinden. Folgende Scenerie wird allen Erfordernissen gerecht. Rechts freier Platz, (vorn rechts kleine Schenke (*a*). Hinten links, hinter Bäumen, Don Juans Gartenhaus (*b*), die Hälfte der Bühne einnehmend; ein Gitter, eine Hecke oder eine Mauer (*c*) umschliesst es, von einem zierlichen Pavillon links (*d*) ziemlich vorn unterbrochen.



Bei *b* wäre dann der Palazzo anzunehmen, mit dem Casinetto wäre der Pavillon *d* gemeint.

VII. Auftritt. 5. Chor. Eine Schaar junger Bauern und Bäuerinnen kommt, das Hochzeitspaar Zerline und Masetto an der Spitze, lustig springend herbei. Beide singen von Lust und Liebe, der Chor stimmt ein.

VIII. Auftritt. Rec. Don Juan, der nebst Leporello der Elvira entronnen ist (Manco male, è partita), ergreift sogleich die Gelegenheit, das Hochzeitspaar seiner Huld und Gnade zu versichern. Dem Leporello ertheilt er den Auftrag, die ganze

Digitized by Google

Gesellschaft in seinem Landhause zu bewirthen, indess er mit Zerlinen zurückbleibt. Masetto räumt nicht ohne Widerstreben das Feld, da ihn — wie man bald sieht, mit gutem Grunde — die Eifersucht plagt.

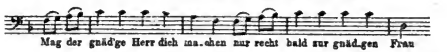
In ironischer, anspielungsvoller Höflichkeit gegen Don Juan, in heller Wuth gegen sein Weib, in barscher Abweisung des zum Gehen treibenden Leporello, giebt Masetto zu verstehen, dass er wohl wisse, um was es sich drehe. 6. Arie.

Diese Arie, die der Eifersucht des Masetto eine drollige und feine Wendung giebt, sollte nicht ausgelassen werden.

Auch die Musik sprudelt von Geist und Witz. Die beiden Hörner, mit denen Mozart gern den Stirnschmuck des betrogenen Ehemannes musikalisch andeutet (vergl. Figaros Hochzeit, No. 26 am Schluss) tönen alle Augenblicke durch:

Wie verbindlich und erzwungen klingt nicht:

Und bei der Stelle:



ertönt gar schon der Jubel der koketten Braut über ihre neue Eroberung, was sich in des innerlich schäumenden Masettos Munde um so lächerlicher ausnimmt.

Aus Zerlinens Bleiben kann Jeder schliessen, was sie im Anfang der Oper wenigstens ist: ein gefallsüchtiges, leichtfertiges Ding, das tändelt und mit sich tändeln lässt und erst vor dem »letzten folgenschweren Schritt« zurückschreckt. Der glänzende, verführerische Cavalier hat desto leichteres Spiel, als er ja mit Betheuerungen ewiger Liebe, sogar mit dem Versprechen der Ehe auch hier nicht kargt. Mit dem Honig der Worte verbindet sich der Zauber der Musik in dem berühmten Duettino, in dessen erstem Theil sie noch widerstrebt, bis sie im zweiten (bewegteren, aber IX. Auftritt Rec. 7. Duettino.

Digitized by Google

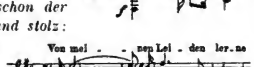
durchaus nicht schnellen) Theil einwilligt, die seine zu werden.

Die gebräuchliche Übersetzung sagt: »Reich mir die Hand mein Leben, komm auf mein Schloss mit mir«. Im Italienischen ist kein Schloss, sondern ein Casinetto, also unser Pavillon, gemeint, zu welchem hin Don Juan Zerlinen zu drängen sucht, in dessen verschwiegener Stille beide sich an dem Glück des »innocente amor« freuen wollen.

Dass der ganze Vorgang leidenschaftlicher und glühender wird, wenn alle Anspielungen auf den sichtbaren, nahen Pavillon bezogen werden, ist klar. Bei B. & H. heisst es richtig: »Dort weih' ich dir mein Leben, dort sagst du freundlich ja; kannst du noch widerstreben? o sieh, es ist so nah!« Die nächsten Worte soll Zerline »da se« für sich sprechen, was viel feiner ist, auf mehr Schüchternheit und Verschämtheit deutet, als wenn sie — in der gebräuchlichen Übersetzung — ihre zarten Gewissensbisse gleich vor Don Juan enthüllt.

X. Auftritt. Rec. Wie beide abgehen wollen (am besten schon während des kurzen Orchesternachspiels), tritt Elvira auf, die Zerlinen in einer kurzen, leider überall ausgelassenen Arie vor Don Juans Tücke warnt.

Arie. *Die Arie »im Händelschen Stile, blos für Streichquartett geschrieben, ist ein neuer Beweis für die vom Dichter und vom Komponisten beabsichtigte anfängliche Hoheit und Entschlossenheit Elviras, ein neuer Beweis, dass das Mitleid in der Arie »Mich verlässt« erst in den zweiten Act gehört, und dass Elvira an Don Juan sehr legitime Ansprüche zu stellen berechtigt ist. Ist schon der Anfang kühn und stolz:*



so verläugnet doch auch der weichere Seitensatz: die würdige Haltung der ganzen Arie nicht.

Digitized by Google

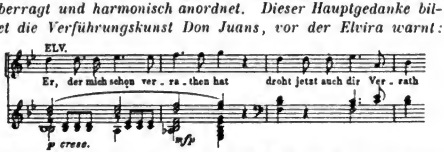
Es ist, als ob des ermordeten Komthurs Gespenst umginge. Kaum geht Elvira mit Zerline von dannen, so erscheinen Don Ottavio und Donna Anna. Beide begrüssen Don Juan als Freund (Donna Anna: »Amico, a tempo vi ritroviam«), Donna Anna, die mit dem Verlobten nur auf Ahndung des Verbrechens sinnt, appellirt an Don Juans Beihülfe, seine Grossmuth »avete core, avete anima generosa« (bei B. & H. falsch: lebt noch in Ihnen Ihr edles Herz u. s. w., als ob Anna schon früher Beweise davon empfangen hätte, was sehr unwahrscheinlich ist). Eine weitere Erörterung zwischen Anna und dem übergalanten Don Juan wird durch der zurückkehrenden Elvira drastischen Ausruf: »Ha, treff' ich dich noch hier, treuloses Ungeheuer?« vereitelt. XI. Auftritt. Rec.

Don Juan kommt durch Elviras rücksichtslose Gereiztheit, die ihn der Anna als glatten Heuchler entlarvt, in die peinlichste Verlegenheit. Der Cavalier ist in Gefahr, seine letzte Geltung in der Gesellschaft einzubüssen, ja mehr noch, er muss befürchten, dass, wenn seine Thaten kund werden, sich der Argwohn des dem Mörder nachspürenden Paares alsbald an seine Person heften wird. Seine nie verlegene Erfindungskraft dichtet der Elvira Wahnsinn an, sie selber sucht er durch die Furcht vor dem Spott der vorbeikommenden Leute und durch eine Galanterie, die, obschon seiner Furcht entstammend, doch ihre Wirkung nicht verfehlt, zu überreden. Die Drohung auf den Lippen, Alles zu enthüllen, geht sie ab; hier erst erleidet ihre Entschlossenheit den ersten Bruch. Ottavio und Anna suchen die Wahrheit zu ergründen; Elviras dolce maestà (holde Majestät) scheint ihnen mit Don Juans Betheuerung, der sich nicht enthalten kann, die Farbe zu wechseln (quel cangiarsi di colore), nicht vereinbar. 9. Quartett.

Die Andeutung des Wahnsinns muss Don Juan leise zu Ottavio und Anna erheben. Wenn Elvira wirklich von

einer solchen Lüge, die in ihren Augen ans Niederträchtige streift, Kenntniss hätte, so würde sie unter keinen Umständen sich wieder von Don Juan bestricken lassen. Die Bemerkung vom Nahen der Leute muss von Don Juan ebenfalls leise, die Antwort Elviras »Hoffe nicht, dass ich dich schone« dagegen ganz laut gemacht werden. Je mehr Elvira im Anfang jede Gnade mit dem Missethäter von sich weist, desto bestrickender und bestechlicher muss Don Juan seine ganze Überredungskunst bei ihr wirken lassen. Beides verleiht dem Quartett Lebhaftigkeit.

Die Musik möchte nach den modernen Begriffen von dramatischer Musik und nach den modernen Anforderungen an charakteristische Zeichnung viel zu wenig bezeichnend, zu lieblich und den im Text enthaltenen Empfindungen widersprechend erscheinen. Dieser Widerspruch erklärt sich erstens dadurch, dass in der Oper der vorbeethovenschen Zeit der Gefälligkeit und dem melodiösen Reiz ein bei weitem grösseres Feld eingeräumt wurde, als uns heute mit der Forderung nach Wahrheit des Ausdrucks vereinbar scheint, dass zweitens, wie schon erwähnt, die beiden Tongeschlechter des Dur und Moll noch bei weitem nicht so gegensätzlich einander gegenüberstanden, wie heute, weil die Ausscheidung der beiden Tongeschlechter aus den sechs Kirchentonarten damals noch nicht der historischen Vergangenheit angehörte und die meisten Tonsetzer ihre kontrapunctischen Studien noch in den Kirchentonarten begannen. Drittens ordnete Mozart um einer schönen und abgerundeten Form willen die zur Zerstückelung verführende Einzelcharakteristik dem Gesammtstimmungsbilde unter, in welchem ein deutlich ausgeprägter Hauptgedanke alles andre überragt und harmonisch anordnet. Dieser Hauptgedanke bildet die Verführungskunst Don Juans, vor der Elvira warnt:



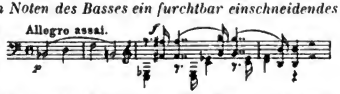
Namentlich das süsse, schmeichelnde Motiv im 3. Tacte unsers

Beispiels wird vom Komponisten in wahrhaft leitmotivischer Ausführlichkeit (Anfangs viermal, gleich darauf dreimal, wieder bei Don Juans Gesang: »dann wird sie ruhig sein« dreimal, am Schlusse gar siebenmal hintereinander!) wiederholt. Genau mit der Gewalt, die Don Juan über Elvira wiedergewinnt, nimmt auch die Heimlichkeit und Vertraulichkeit der Musik zu, die ganz zart ausläuft. Auch der Gesangssatz deutet dies in der zweiten Hälfte des Quartetts an, indem Elvira und Don Juan sich des schnellen und leisen Sprechgesangs bedienen, während die andern den breiten melodiösen Gang des Tonsatzes fortführen.

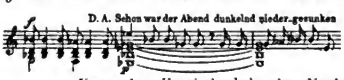
Don Juan nimmt von Anna und Ottavio mit der Entschuldigung Abschied, dass er die unglückliche Elvira begleiten müsse; in seiner Wohnung werde er gern die ferneren Wünsche der Freunde (Aufforderung zur Verfolgung des Mörders) hören. Rec.

An den letzten Worten, die Don Juan sprach, erkennt Anna den Mörder ihres Vaters wieder, der am Unglücksabend in ihr Gemach eindrang, sie überwältigen wollte, den sie nach längerem Ringen zurückdrängte, auf die Strasse verfolgte, zurückhielt, bis ihr Vater kam und seinem tödtlichen Degen erlag. XIII. Auftritt. 10. (Dram.) Rec.

Wie eine plötzlich aufdämmernde Erinnerung, erhebt sich aus den dumpfen Noten des Basses ein furchtbar einschneidendes Motiv, Ausdruck des Abscheus, des Entsetzens der Donna Anna:



das Leitmotiv des ganzen Recitativs. Wie Mozart zu schildern weiss, zeigt die Stelle nach Ottavios Worten: »erzähle mir den grauenvollen Hergang!«



sowie die Ausmalung des Ringens:

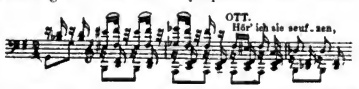
Kann das Hereindunkeln der Nacht genialer angedeutet werden als mit dem Eintritt des lang ausgehaltenen Es-moll? Das ganze Recitativ ist so

modern wie möglich, es steht in Bezug auf charakteristischen Ausdruck bei sparsamen Mittel als unübertreffliches Muster da.

Arie. Das Verlangen Annas, den Mord des geliebten Todten zu rächen, erhält durch die Entdeckung des Mörders frische Nahrung. Aufs Neue sucht sie Ottavios Thatkraft zu entflammen: »Du kennst den Verräther ... zur Rache ruft Ehre.«

Die nirgends beachtete Tempobezeichnung Andante (wie schon oben gesagt, nicht: langsam, sondern: in gehender Bewegung) würde der Arie vielmehr heroischen Schwung verleihen, als es bei schnellem Zeitmaass möglich ist. Die Musik ist wahre Gefühlsschilderung und desswegen herbe (von Bläsern nur Ob., Fg. und Hr.!) und pathetisch.

XIV. Auftritt. Rec. 11. Arie. Der zurückgelassene Ottavio verfällt in hamlet-artige Bedenken, ob wohl ein Ritter so schändlichen Frevels fähig wäre, und singt eine schmachtende Arie über seine Liebe zu Anna, in der zwar die berüchtigte »Freundschaft« der landläufigen Übersetzung mit keiner Silbe erwähnt wird, die aber doch mit seinen länglichen Betrachtungen über die Sympathie der Liebe mit dem Ausmalen kleiner Zärtlichkeiten:



(sogar die Seufzer der Geliebten erspart uns die Musik nicht), gegenüber dem Ernst der Situation die Grenze des dramatisch Angemessenen und Folgerichtigen überschreitet. Don Ottavio als energielosen Schwächling erscheinen zu lassen, konnte doch wohl nicht in der Absicht des Dichters liegen.

Einer der beiden folgenden Vorschläge würde dem Übel jedenfalls steuern. Entweder man lasse die Arie des Ottavio ganz aus. In diesem Falle darf aber, damit die spätere Handlungsweise Ottavios, seine Bedenken einigermaassen erklärt

Digitized by Google

werden, das Sprechrecitativ (XIV. Auftr.) nicht fortgelassen werden, Ottavio richtet es jedoch an die nach der Rache-Arie auf der Scene verbleibende Anna und geht dann mit ihr zusammen ab. Das Recitativ lautet dann (nach B. & H.): »Darf ich wirklich es glauben, dass so schändlichen Frevels ein Ritter fähig wäre! Klarheit hier zu gewinnen, will ich alles versuchen. Die Pflicht des Freundes, des Verlobten, höre mahnend hier im Busen ich sprechen: erst muss ich ihn entlarven und dann dich (statt: sie) rächen«. Folgt XV. Auftritt, Leporello und Don Juan.

Will man aber Ottavios Arie nicht opfern, so bietet sich folgender Ausweg. Nach der Arie Elviras im Händelschen Stil (No. 8) oder, falls sie ausgelassen wird, nach dem vorhergehenden Recitativ (X. Auftr.) geht nebst Elvira und Zerline auch der (protestirende) Don Juan mit ab. Von entgegengesetzter Seite tritt Ottavio auf. Hier ist der richtige Moment, wo er seine Arie singen darf, ohne taube Ohren zu finden, weil hier nach der halb komischen Vereitelung des Planes Don Juans durch Elvira ein ernster Ruhepunct angebracht ist. Nach seiner Arie folgt XI. Auftr. Don Juan kommt zurück: »Es ist als ob der Teufel sich bemühte, all meine Pläne grausam zu zerstören; alles geht abscheulich«. Während seiner Worte kommt von entgegengesetzter Seite Anna, Ottavio geht ihr entgegen: »O trockne, süsse Braut, des Schmerzes Thränen, lass auf Rache uns sinnen«. Nun erblickt er den Don Juan: »Ach, mein Freund Don Juan« u. s. w. ganz genau nach der Partitur ohne die bereits gesungene Arie. Wer daran Anstoss findet, dass Anna allein auftritt, der mag erst darüber mit sich ins Reine kommen, warum sie nach der Rache-Arie allein abgeht.

XV. Auftritt. Rec.

Leporello erscheint, bei Benutzung der oben angegebenen Scenerie, aus dem Pavillon oder einer Pforte neben demselben; seines Herrn schlechte Aufführung erweckt ihm schon wieder Gewissensbisse, die durch den hinzukommenden Don Juan schnell zerstreut werden. Leporello theilt ihm mit, dass er die Bauern in die Villa geführt, wo er Masettos Eifersucht mit Mühe beschwichtigt, als Elvira und Zerline erschienen sind und die Erstere ihren Empfindungen gegen Don Juan in der ihr eigenen

Digitized by Google

zarten Weise Luft gemacht. Er habe sie indess unvermerkt auf die Strasse bugsirt und die Villa fein hinter ihr abgeschlossen. Don Juan freut sich des gelungenen Spasses, der Freuden, die ihn inmitten der Bauernmädchen und sonstiger Gäste von der Strasse erwarten, und giebt
12. Arie. seiner Lust in einer sprudelnden Arie Ausdruck, die gewöhnlich Champagnerlied genannt wird, obschon von Champagner im Originaltext ebensowenig die Rede ist, wie von dem cynischen »Schlafgemach«, das in der gebräuchlichen Übersetzung figurirt.

Diese Arie scheint von den Sängern als eine überzeugende Anwendung des Grundsatzes gehandhabt zu werden, dass das Opernpublikum nicht den mindesten Anspruch darauf erheben darf, ein Wort vom Text zu verstehen. Wie könnten sie sonst das Zeitmaass so beschleunigen, dass bei der Entwickelung der grössten Zungengymnastik die deutliche Aussprache eine physische Unmöglichkeit bildet? Auch wird bei unsern grossen Orchestern die Milderuug aller p in pp unumgänglich sein.

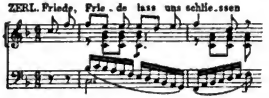
Beide gehen (bei der angegebenen Scenerie in den Pavillon oder durch die Pforte in den Garten zu Don Juans Landhause) ab.

Verwandlung. XVI. Auftritt. Rec. Die Scene ist bis in Don Juans Garten vorgerückt. »Bauern und Bäuerinnen lustwandeln, lagern auf Rasenbänken.« Im Vordergrunde spielt sich eine kleine Familienscene zwischen dem eifersüchtigen Masetto und seinem jungen Weibchen ab, das ihm betheuert, dass der Ritter nicht einmal ihre Fingerspitze berührt hat; die Fingerspitze braucht's ja nun auch nicht gewesen zu sein! Der leichtgläubige junge Ehemann, der nur »lo scandalo« scheut, um sich nicht von Zerlinen auf der
13. Arie. Stelle zu trennen, wird in einer Arie Zerlinens vollends nachgiebig gestimmt.

Digitized by Google

Diese Musik (mit einem obligaten Violoncell):

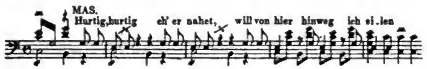
(Andante grazioso d. h. die Achtel in anmuthig gehender Bewegung) bringt das Wunder fertig, dass sie uns die Singende als viel besser erscheinen lässt, als sie der Absicht des Dichters und ihrem Benehmen nach ist. Wer vermöchte sich diesen süssen Schmeicheleien in Tönen zu entziehen; mag Zerline zehnmal gefehlt haben, wir vergeben ihr um der liebenswürdigen, bestrickenden Anmuth willen, in die sie ihre Worte taucht; versteht sich, dass auch Masetto ihr die Friedenshand nicht vorzuenthalten vermag. Der Satz:



muss im gleichen Zeitmaass (𝅗𝅥. = 𝅗𝅥) genommen worden, wie der Hauptsatz, wodurch er sehr an Wärme gewinnt. Von einem più mosso findet sich in der Originalpartitur keine Spur.

Don Juans Stimme, der drinnen Befehle ertheilt, giebt Zerlinen neuen Anlass zur Furcht, dem Masetto zur Eifersucht. Dieser beschliesst, von einer Laube aus die Annäherung Don Juans an seine Braut zu beobachten. Rec. 14. Finale.

Im Anfang des ziemlich schnell (allegro assai) einsetzenden Finales ist das Hinweghuschen musikalisch ausgedrückt:



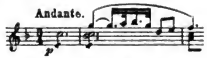
Eine Festmusik, bei deren Ertönen sich Masetto verbirgt, kündigt Don Juans Nahen an, der mit prächtig gekleideten Dienern erscheint. Diese ermuntern die Gäste zur Lustbarkeit und gehen mit ihnen in den Saal. Zerline will sich verstecken, Don Juan bemerkt sie, will sie in die Laube ziehen, als er Masetto darin erblickt. Schnell gefasst, deutet er Zerlinens rothe Wangen nur auf das XVII. Auftritt.

Digitized by Google

Verlangen zum Geliebten, zu welcher Finte dieser mit den Worten: Capisco, sì, Signore, gute Miene macht. Alle drei mischen sich ins Fest.

Sobald sich die Bauern in den Saal verlieren, ist die Musik, deren jubilirender Festklang:

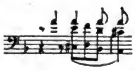
immer schwächer wird, ganz Liebreiz und Heimlichkeit:



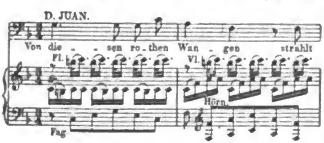
Dem girrenden Werben Don Juans gegenüber:

hat Zerlinens ängstliches Flehen:

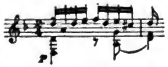
etwas kindlich Rührendes. Der finster blickende, misstrauische Masetto ist drastisch gekennzeichnet:



Das »innige Verlangen« Zerlinens ertönt abwechselnd in den Flöten (harmlos naiv) und in den Geigen (neckisch begehrlich):



Die von innen erschallende, bei grossen Theatern von einem Bühnenorchester auszuführende, bei kleinen im ppp zu spielende Tanzmusik drückt ihren beweglichen Charakter auch dem Gesang Elviras, Annas und Ottavios auf:



welche auf Elviras Anstiften den Missethäter mitten im Feste entlarven wollen (das Zeitmaass bleibt hier Allegretto) und welche nach der von innen erklingenden Weise des Menuetts:

XIX. Auftritt.

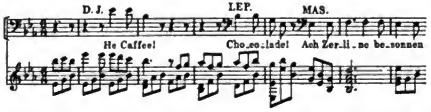
Digitized by Google

die auf Weisung Don Juans an sie gerichtete Einladung des Leporello annehmen. In dem feierlich schönen Gebet (𝄵 Adagio, also nicht zu langsam), welches nur von Holzbläsern und zwei Hörnern begleitet wird, bitten sie den Himmel um Schutz in der Gefahr.

Verwandlung. XX. Auftritt.

Im Saale wogt das festliche Treiben; nur Masetto, der jeden Schritt Don Juans, jedes Lächeln Zerlinens misstrauisch verfolgt, macht eine Ausnahme.

Allegro $^{6}/_{8}$. *Es-dur. Köstlich schildert Mozart Masettos Eifersucht. Die sonst sprudelnde Musik, die ununterbrochen tänzelt und jubelt, »gefriert« jedesmal, sobald Masetto spricht, zur ausgehaltenen Halbnote, Streichinstrumente schweigen, und nur Hörner, Fagotts und Klarinetten ertönen — ein Scherz, so geistreich wie einfach und bezeichnend:*



XXI. Auftritt.

Das Erscheinen der drei Masken (Ottavio, Elvira, Anna) wird mit einem musikalisch prächtigen Hoch auf die Freiheit begrüsst, in das sie doch nur aus Höflichkeit und ohne die übliche Begeisterung, welche bei der bäuerischen Gesellschaft wohl natürlich ist, einstimmen dürfen. Der Tanz beginnt.

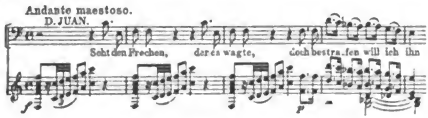
Um das zunehmende Vielerlei des Tanzes darzustellen, lässt Mozart von drei Orchestern auf der Bühne je ein Menuett, einen Zwei- und einen Dreitact (Walzer) ausführen:

Digitized by Google

Wenn nun schon das erste (grössere) Orchester fast nirgends auf die Bühne verlegt wird, so sollten doch die Theater so viel Pietät beweisen, um wenigstens das zweite und dritte, von denen jedes nur aus einem Violinisten und Violoncellisten zu bestehen braucht, nicht auch im untern Orchester zu belassen, sondern sie an zwei verschiedenen Saalecken aufzustellen. Selbstverständlich muss der Balletmeister Sorge tragen, dass auf der Bühne neben dem Menuett auch wirklich ein Zwei- und Dreitact nach der zugehörigen Musik getanzt wird.

In dem zunehmenden Gewirre ist es dem Don Juan gelungen, Zerlinen in eine Thür zu drängen, in der auch der treue Leporello bald verschwindet. Der Tanz wird plötzlich durch Zerlinens Hülferufe unterbrochen. »Die Musiker gehen mit den Andern in Verwirrung ab« (sodass also im Finale ein Chor, für den gar keine Partien in der Musik vorhanden sind, nicht mitsingt), die Thür wird (von Masetto und Ottavio) gesprengt, Zerline tritt heraus. Don Juan weiss auch hier eine Ausflucht und will an Leporello, dem vermeintlichen Missethäter, ein Exempel feststellen.

Auch die Musik bläht sich hier köstlich von Bombast und hohlem Pathos:



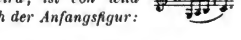
Seine Farce trifft diesmal jedoch nur auf Ungläubige, die sich ihm durch Abnehmen der Masken zu erkennen geben und von denen ihn Ottavio sogar durch eine Pistole (besser durch seinen Degen, da eine schliesslich nicht abgefeuerte, oder, wenn abgefeuert, das Ziel verfehlende Pistole immer etwas Lächerliches hat) bedroht. In das

Digitized by Google

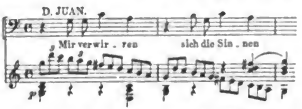
Rachegeschrei seiner Feinde mischt sich das Grollen des Donners, doch Don Juan, der wohl zuerst die Beherrschung verlor, gewinnt sie bald wieder.

Es hat sich längst als dramatische und scenische Nothwendigkeit herausgestellt, dass, obschon die Partitur hierüber keine Angabe enthält, der von Ottavio hartbedrängte Don Juan sich schliesslich freien Weg bahnt. Leporello, dem Masetto mit Püffen zusetzen mag (II. Act I. Scene: Leporello: »Ward ich nicht etwa halbtodt geschlagen?«) enteilt mit ihm. Dass der Chor fehlt, ist für die musikalisch korrecte Wiedergabe sogar ein Vortheil; doch auch Ottavios nicht über alle Zweifel erhabener Heldenmuth erfährt eine entschiedene Verstärkung, wenn er allein oder nur mit dem unbewaffneten Masetto sich dem tollkühnen Don Juan entgegenwirft.

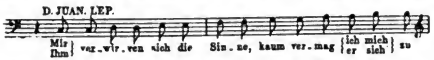
Der sehr bewegte Allegro-Satz, der zum Schluss noch beschleunigt wird, ist von wild grossartigem Charakter. Nach der Anfangsfigur: die gleichsam zum Angriff mahnt, erheben sich drohend die Stimmen der Anna und Elvira:

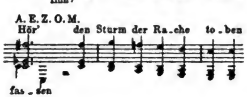


Die Verwirrung Don Juans zeichnet sich in den schnell herabstürmenden Passagen:



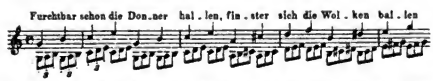
dann seine und Leporellos Angst in der aufsteigenden Tonleiter, welche von dem schrill einsetzenden Chor der Übrigen wieder abwärts geleitet wird, wie Frage und Verneinung:





während der Donner in den gesammten Streichinstrumenten grollt und die Gesangsstimmen wie Blitze hüpfen und zucken:

Digitized by Google



Nicht in gleichem Maasse bezeichnend ist der Schluss dieses Finales. Auch an diesem ganzen Allegro versündigen sich die meisten Theater durch ein übertrieben schnelles Zeitmaass.

II. Aufzug, I. Auftritt. 15. Duett. Rec.

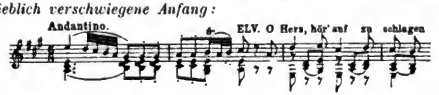
Auch Don Juan hat seinen häuslichen Kummer: Leporello, der beim Fest wohl ein wenig zu arg mitgenommen wurde, will durchaus seinen Dienst quittiren.

Vier Dublonen verleihen der Überredungsgabe Don Juans den nöthigen Nachdruck; doch fordert Leporello wenigstens, dass Don Juan den Frauen entsagen soll. »Den Frauen entsagen! du Thor! weisst du, dass sie mir nöthiger sind, als das Brot, das ich esse, als die Luft, die ich athme?« Leporello ist wieder einmal entwaffnet, er tauscht sogar Hut und Mantel mit seinem Herrn, da dieser bei Elviras Kammermädchen in Dienerkleidung leichteres Gehör zu finden hofft.

II. Auftritt. 16. Terzett.

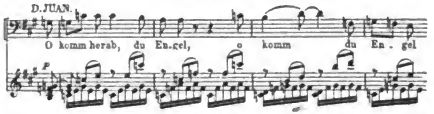
Da erscheint Elvira, die sich inzwischen in Sevilla niedergelassen hat, auf dem Balkon, sie wehrt sich gegen die Regungen des Mitleids mit dem Verräther, der, hinter Leporello stehend, mit heuchlerischer Stimme seine Reue betheuert, natürlich nur, um Elvira aus dem Hause zu locken und ihrer Zofe um so ungestörter den Hof zu machen.

Auch in diesem Terzett wird man mehr eine Gesammtstimmung und zwar die einer durch die laue Sommernacht gesteigerten schmachtenden Begehrlichkeit, als die einzelnen Empfindungen der Singenden ausgedrückt finden. So ist der lieblich verschwiegene Anfang:

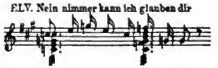


Digitized by Google

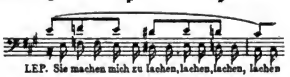
gewiss für Elviras Worte: »Ah taci, ingiusto core, non palpitarmi in seno, è un empio, è un traditore, è colpa aver pietà« »oh schweige, unbilliges Herz (»hör' auf zu schlagen« giebt leicht den Sinn, als ob sie zu sterben wünschte), poche mir nicht im Busen, er ist ein Gottloser, ein Verräther, Sünde ist's, Mitleid zu haben« bei Weitem nicht bezeichnend genug. Dagegen ist in Don Juans längerer Anrede an Elvira:



der schmeichlerisch verlockende (in den zärtlichen Seufzern der Geigen noch verstärkte) Ton unnachahmlich getroffen.



Und Elviras Erwiderung:



ist ebenso energisch, wie in Leporellos Gesange: (»noch lachen« oder auch das bequemer zu singende »ja lachen« ist dem grammatikalisch ungewohnten: »Sie machen mich zu lachen« [B. & H.] jedenfalls vorzuziehen) gleichzeitig ein Vorwurf liegt.

Elvira kommt herab, und Leporello, den sie für den Don Juan ansieht, findet so viel Geschmack an seiner Rolle, dass er schon im Begriff ist, ihr ewige Beständigkeit zu schwören, ganz nach dem Muster seines Herrn, als dieser hinter der Scene mit dem Degen rasselt, »als ermorde er Jemanden« und dadurch die Beiden vertreibt. In einem Ständchen (welches genau denselben Anfang hat wie die Stelle des Terzetts: »O komm herab, du Engel«) sucht er sich bei der neuen Angebeteten Gehör zu verschaffen.

III. Auftritt. Rec.

17. Canzonetta.

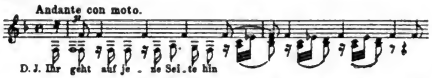
Digitized by Google

Die Mandolinenbegleitung wird in Ermangelung eines Mandolinenspielers am zweckmässigsten durch zwei Geiger, welche die Noten in scharfem Pizzicato im Einklang greifen, ausgeführt.

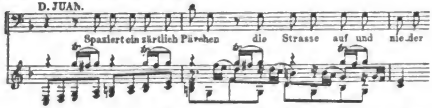
IV. Auftritt. Rec. 18. Arie.

Schon »kommt man ans Fenster«, als Masetto mit bewaffneten Bauern erscheint, um den Don Juan »todtzuschlagen«. Pseudo-Leporello ist gern dabei behülflich und giebt in einer launigen Arie so geeignete Verhaltungsmaassregeln, dass er schliesslich ganz allein mit Masetto zurückbleibt.

Gleich der Anfang ist für das Austheilen geheimer Weisungen bezeichnend:



Charakteristisch und stets im leichten, scherzenden Tone gehalten ist das Seitenthema:



die wohl beabsichtigte Banalität des Schlusses ist recht dazu angethan, den Masetto sorglos zu stimmen. Von der »Schildwache«, als die sie zurückbleiben wollen, steht im Original zwar nichts (noi far dobbiamo il resto, e giàvedrai cos'è, wir müssen das Übrige besorgen, und bald wirst du sehen, worin das besteht), dennoch bildet das als Wache Arm in Arm auf- und abschreitende Paar einen komischen und nicht unangemessenen Anblick.

Rec.

Der arglose Masetto zeigt dem Don Juan den beträchtlichen Vorrath seiner Waffen, mit denen dieser ihn tüchtig zerbläut, um dann davonzueilen.

Digitized by Google

Dem unmässig Schreienden eilt Zerline, eine Laterne in der Hand, zu Hilfe. Ihr Zuspruch und gar ihr reizender, anmuthiger Gesang von der Heilkraft des liebepochenden Herzens in einer von Anfang bis zu Ende schönen Arie weiss ihn bald zu trösten, sie erscheint zum ersten Male im Lichte einer rechtschaffenen, liebenswürdigen Gattin. VI. Auftritt. 19. Arie.

Die Scene stellt »eine dunkle Vorhalle im Erdgeschoss des Palastes von Donna Anna« dar. Verwandlung.

Zweckmässiger wird der Schauplatz noch mehr auf ein neutrales Gebiet verlegt, da es sonst schwierig ist, das Zusammentreffen so vieler Personen im Palaste zu erklären. Ist auch an einer Seite der Palast mit einer vorspringenden Halle, einem Vorhof und etwa einem Gitter mit einer offenstehenden Thür nicht zu missen, damit man sieht, dass Ottavio seine Braut heimgeleitet, so wird die andre Hälfte der Bühne am besten von einem allen zugänglichen Kreuz- oder Säulengang zu durchqueren sein, durch welchen sich Elvira und Leporello in den Palast verirren, über welchen auch Zerline und Masetto sich nach Hause zurückzubegeben im Begriffe sind, als sie auf Leporello und Elvira treffen. Auch eine Kapelle oder ein Kirchhof im Hintergrunde, woher Anna zurückkehrt, widerspricht dem Sinne der Scenerie nicht. Sie weint, als sie auftritt (Ottavio »Weine nicht mehr, theure Anna«), also liegt es nahe, dass sie am Grabmahl ihres Vaters weilte.

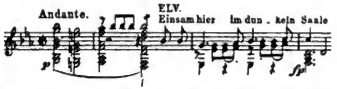
Leporello und Elvira treten auf (sie gerathen aus Versehen durch den Säulengang in die Gitterthür und in den zum Palast der Donna Anna gehörigen Vorhof), Leporello sieht Fackeln glänzen und eilt davon, um nachzusehen, ob sie nicht vorübergehen werden. VII. Auftritt, Rec.

Der Elvira bemächtigt sich neues Bangen, indess Leporello (der sich zu weit in den Palast verirrt hat) die Gitterthür nicht mehr finden kann, durch die er der schmachtenden Donna entrinnen kann. 20. Sextett.

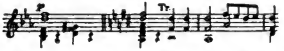
Elviras zwischen zärtlicher Liebe und bangem Zweifel

Digitized by Google

getheilte Empfindungen sind im Eingange des Sextetts geschildert:



Leporellos Fluchtversuch giebt der Musik einen leichteren und mehr scherzenden Anstrich. Mit höchster Feinsinnigkeit wird der Eintritt Annas und Ottavios, die von Fackelträgern begleitet werden, in der Musik hervorgehoben. Abgesehen von dem erhellenden Übergang von B-dur nach D-dur bezeichnen leise Trompeten sogleich den Eintritt einer ernst feierlichen Stimmung:

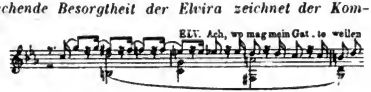


Das *erscheint bald zuversichtlich während Ottavios Tröstungsworten, sorgsam zärtliche Motiv: bald schmerzlich bei der Trauerklage Annas, welche erst im Grabe das Erlöschen ihres Schmerzes voraussieht.*

»Erst im Grabe« (Solla morte il mio pianto può finir) nimmt sich im Munde einer liebenden Braut gar zu kühl aus. Vielleicht ist diese Redewendung eine Einmischung früherer Texte, in denen Don Juan der Anna nicht gleichgültig war. Da sie ihn in diesem Text aber wirklich nur als Lüstling und als Mörder, ohne einen Funken des Mitleids, hasst, so wäre statt der obigen Worte zweckmässiger zu singen: »Fand ich Rache, (statt: erst im Grabe) wird mein Sehnen, wird mein Schmerz erloschen sein«.

Unterdess findet endlich die suchende Elvira, ebenso wie der wiedererscheinende Leporello den Ausweg.

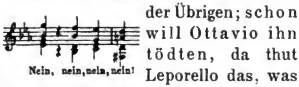
Diese suchende Besorgtheit der Elvira zeichnet der Komponist in chromatischer Tonfolge:



VIII. Auftritt. Wie sie aus der Thür (Gitterpforte) nach draussen enteilen wollen, treten ihnen Masetto und Zerline (durch

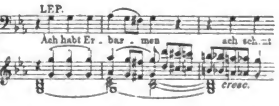
den Säulengang, mit der Laterne, weil sie von Masettos Begegnung mit Don Juan heimkehren) entgegen und treiben sie nach vorn, wo sie jetzt vom Schein der Fackelträger hell beleuchtet werden; alle meinen den Don Juan ertappt zu haben. Masetto versteigt sich sogar zu einem bei ihm bisher ganz unbekannten Grade des Muthes:

Elviras Fürbitte für den armen Gatten verhallt an dem hartherzigen:



der Übrigen; schon will Ottavio ihn tödten, da thut Leporello das, was unter diesen Umständen das Räthlichste ist, er fällt auf die Knie und bekennt, dass er nicht der Rechte sei.

Der klägliche Ton, in dem er um Barmherzigkeit bittet, vollendet die unwiderstehliche Lächerlichkeit seiner Eröffnung:



Nachdem die Übrigen des ersten Staunens Herr geworden sind, geben sie ihrem Unmuth, Leporello seinem Beben in einem musikalisch prächtigen, rhythmisch belebten Allegro, das dem Schlussfinale des ersten Actes sehr stimmungsverwandt ist und in dem Donna Anna die virtuose Führung der Stimmen übernimmt, Ausdruck.

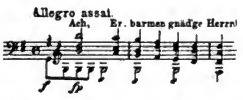
In der Regel wird das Folgende bis zu Ottavios Arie (No. 22) übersprungen, wofür ein gewichtiger Grund nicht vorhanden ist.

IX. Auftritt.

Nachdem sich Donna Anna entfernt, wollen die Zurückbleibenden Leporello bestrafen. Dieser, der sein

Digitized by Google

Selbstvertrauen wiedergewonnen hat, kriecht in einer lebhaften und humorvollen Arie:



21. Arie.

bei Allen ein wenig zu Kreuz, namentlich bei Elvira, der ja alles klar sei, bei Masetto, den er ja nicht geprügelt haben könne, da er schon eine Stunde mit Elvira zusammen sei, und läuft, als er sie ein wenig beschwatzt, wie ein Sausewind davon.

Diese Arie giebt der Leporello-Episode einen wirkungsvollen Abschluss und bietet durch ihre Beweglichkeit dem Darsteller eine dankbare Aufgabe; um so mehr Grund, sie nicht auszulassen.

X. Auftritt.

Ottavio macht endlich ernste Anstalten, Don Juan der Gerechtigkeit zu überliefern: »Verweilet hier in diesem Hause, erwartet mich, seinem Richter soll er nicht mehr entgehen, in wenig Stunden werdet alle ihr gerächt sein: so verlangt es die Pflicht, die Ehre, die Liebe.« In einer Arie entbietet er die Freunde, seiner Braut diese Botschaft zu überbringen: »Folget der Heissgeliebten und nehmt euch ihrer an!«

22. Arie.

Es mag bedenklich scheinen, dass er jetzt noch zu der bekannten koncertirenden Arie:

Muße hat; aber ganz verwischen wird man jede dramatische Berechtigung der Arie, wenn er sie nicht, wie vorgeschrieben, in Form eines Auftrags an die Übrigen, sondern wie es leider überall geschieht, als beschaulichen Stimmungserguss (»Thränen vom Freunde getrocknet«) allein singt. Es ist eigentlich unbegreiflich, wie das Peinliche und Langweilige dieser Arie als Sologesang in diesem Moment der Handlung nicht längst auf die Beherzigung der Angaben des Originals geführt hat, und wie sich der Sänger, der, allein, der trockenen Wirkung seines Gesanges mit keinem Hülfsmittel der Darstellung zu Hülfe kommen kann, die werthvolle Anwesenheit der Übrigen, die er bittet zu Anna zu gehen, denen er be-

Digitized by Google

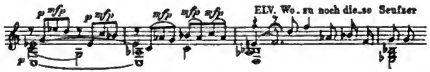
theuert, dass er den Schuldigen bestrafen werde: »Sagt ihr, sein Verbrechen treffe gerechte Strafe«, entgehen lassen kann!

Don Ottavio geht in die Stadt ab, Masetto und Zerline begeben sich in den Palast zu Anna, nur Elvira bleibt zurück.

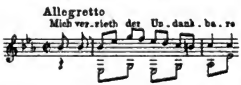
XI. Auftritt. 23. Rec. u. Arie.

Jetzt darf ihre von Verrath, Hoffnung und schlimmster Enttäuschung gefolterte Seele endlich ihrem lange zurückgehaltenen Unmuth Raum geben:

schon sieht sie den kalten Verhöhner ihrer Liebe dem schwarzen Höllenschlunde entgegentaumeln. Doch dieses hoheitsvolle Weib, das Kränkungen über Kränkungen erduldet, fühlt im Augenblick, wo sie den einstigen Geliebten dem Untergange geweiht sieht, noch Mitleid! Sie glaubt ihn durch die Allmacht ihrer Liebe retten zu können! Das ist erhaben und ist weiblich! Jetzt zum ersten Male gesteht sie ihr Mitleid offen ein:



Die eigentliche Arie:



gehört zu den klassischen Tonstücken, die dem modernen Tonempfinden im Verhältniss zum Text als gar zu wenig charakteristisch erscheinen. Ganz abgesehen von unsern obigen Bemerkungen über diesen Punct, die hier angerufen sein mögen, darf auch die Hoffnungsfreude der Elvira, der letzte Rest der Beseligung, die sie selbst aus ihrer verschmähten Liebe noch schöpft, für die vorwiegend heitere Färbung der Arie in Geltung gebracht werden.

Sie geht nicht in Annas Palast, sondern auf die Strasse, damit später ihr Erscheinen auf dem Nachtmahl Don Juans

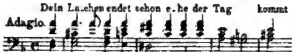
vorbereitet wird. Fraglos weist diese Scenenfolge eine viel logischere Verknüpfung und dramatischere Wirkung auf, als die bei den Theatern heute allgemein beliebte.

Verwandlung. Die Entscheidung drängt, weniger weil wir den Bösewicht in immer tiefere Abgründe des Verbrechens stürzen sehen; denn nach der Ermordung des Komthurs, nach der Vergewaltigung Zerlinens sind die Abenteuer Don Juans verhältnissmässig harmloser Art. Aber die Theilnahme des Zuschauers an der Handlung erlahmt, Ottavio hat sich endlich zu einem entschlossenen Vorgehen aufgerafft, alle Empfindungen der betheiligten Personen haben Zeit und Gelegenheit gehabt, ganz auszutönen. Das Neue, was noch zu sagen bleibt, kann nur aus der Art der Bestrafung Don Juans hergeleitet werden.

XII. Auftritt. Rec. Don Juan setzt über eine Mauer; der Ort, an den er gelangt, ist ein Kirchhof; das Grabmal des Komthurs mit dem Reiterstandbild bildet das Hauptmonument.

Nicht wenig Kopfzerbrechen hat manchen Mozartverehrern diese Statue gemacht, die in 24 Stunden — soviel Zeit ist etwa seit dem Morde verflossen — verfertigt sein muss, als ob irgend ein unbefangener Zuschauer in der Opern-Vorstellung auf ein solches Bedenken verfiele! Man sieht das Grabmahl und hält es für selbstverständlich, dass es mit dem Monument geschmückt ist; man würde sich höchlichst wundern, wenn man statt seiner die frisch aufgehäufte Erde erblickte!

Nicht lange, so führt den Leporello sein Weg an den gleichen Ort. Don Juan erzählt ihm sein neuestes Abenteuer mit dem Schätzchen Leporellos, das, durch die Verkleidung getäuscht, ihn für Leporello angesehen, aber, die Täuschung erkennend, ihm die Leute auf den Hals gehetzt hätte. Leporello: »Doch wenn sie meine Frau gewesen wäre?« Don Juan laut lachend: »Immer besser«. Da ertönt eine Grabesstimme:

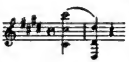


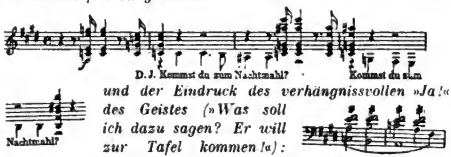
Zum ersten Mal in der ganzen Oper werden Posaunen

Digitized by Google

verwandt. Die Harmonien wirken um so schauervoller, als in der ganzen Oper nichts gleich Ernstes, Furchtbares erklang.

Nach der zweiten Äusserung des Geistes: »Verwegner, Verbrecher, gönne Ruhe den Todten!« wird Don Juan auf die Umgebung aufmerksam, »mit Geringschätzung« erkennt er das Denkmal; während Leporello sein Grauen hinter einem Galgenhumor verbirgt, treibt Don Juan den Frevel so weit, den Komthur zum Gastmahl einladen zu lassen. Im Duett macht Leporello mehrere durch seine Furcht vereitelte Anläufe, der Statue die Einladung zu übermitteln, bis Don Juan es selber thut; der Geist bejaht. Beide eilen davon. 21. Duett.

Dies Duett ist durchaus in demselben übermüthigen Ton gehalten, der Don Juans Äusserungen bis zum Schluss kennzeichnet. Nur Leporellos Angst, welche leitmotivisch im ganzen Duett durch die Septime:  *gekennzeichnet ist, ferner die Ansprache Don Juans an den Geist, welche sich mannhaft trotzig abhebt:*



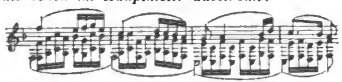
und der Eindruck des verhängnissvollen »Ja!« des Geistes (»Was soll ich dazu sagen? Er will zur Tafel kommen!«) bilden die gespenstigen Schatten, welche die allzugrellen Lichter dämpfen.

Ottavio ist zurückgekommen, er bringt Anna den Bescheid: »bald wird uns Rache zu Theil«, und legt ihr den Wunsch baldiger Verbindung nahe. »Weshalb willst du der Sehnsucht Schmerzen vermehren durch weitre Verzögerung? Wie grausam?« Verwandlung. XIII. Auftritt. Rec.

Digitized by Google

25. (Dram.) Rec. Rondo. Anna: »Ich grausam? o nein, Geliebter!« Sie betheuert ihre zärtliche und ewige Liebe zu ihm und hofft alles von des Himmels Gnade, die bald die Rache vollziehen (und somit ihr die Schliessung des Ehebundes gestatten) wird.

Annas Gesang ist der Ausfluss innigster Empfindung, die schon im Hauptmotiv ausströmt:



Im zweiten schnelleren Satz macht sich das Hineindringen des virtuosen Elements in den Koloraturen nach modernem Empfinden zu stark bemerkbar.

XIV. Auftritt. Rec. Dieses Recitativ, in welchem der allein zurückbleibende Ottavio versichert, dass getheilte Schmerzen halbe Schmerzen sind, ist vollkommen überflüssig und schwächt die Wirkung ab. Beide müssen also am Schlusse der Arie abgehen.

Das Recitativ und Rondo ist unter dem Namen »Briefarie« bekannt, weil die Stelle des abwesenden Ottavio meist durch einen Brief versehen wird, den sie, als soeben von Ottavio eingelaufen, gelesen hat. Wie kommt sie zu diesem Brief? Ottavio hat sich aufgemacht, die Polizei zu benachrichtigen. Er schreibt ihr wahrscheinlich vom Polizeibureau aus und hat dabei noch Gedanken, seiner Liebe und ihrer »grausamen« Verzögerung in dem Briefe Erwähnung zu thun! Und das alles nur, damit dem Ottavio das Auftreten auf der Bühne gespart wird!

Verwandlung. XV. Auftritt. 26. Finale. Manche Bühnen thun des Guten gar zu viel, indem sie dem Don Juan sogar beim Nachtmahl ein halb Dutzend Mädchen zugesellen. Man muss doch auch ein Maass kennen. Fällt uns Don Juans nimmer rastende Galantrie schon auf die Nerven, so werden wir wenigstens einen Schimmer von Achtung vor ihm haben, wir werden ihn als Mann schätzen, der »Jedes zu seiner Zeit« treibt, wenn er hier wenigstens einmal ohne weiblichen Anhang, allein mit Leporello, den Musikern und seiner Mahlzeit ist.

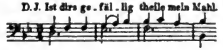
Digitized by Google

Don Juan liebt die Tafelmusik und lässt sogleich anstimmen. Das Programm enthält Stücke aus »Cosa rara« von Martin y Solar, aus »I litiganti« und aus »Figaros Hochzeit«. Das Witzige ist, dass nicht Don Juan, sondern Leporello stets die Titel der Opern angiebt.

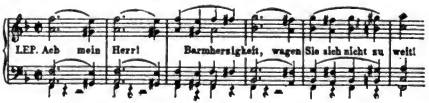
»Cosa rara« war diejenige Oper, welche den Erfolg des »Figaro« im Jahre 1785 verdunkelte. Wie W. Tappert meint, hat der Komponist mit diesen »dudeligen« Citaten, denen die glänzende Marscharie des Figaro folgt, in witziger Weise eine Lanze für seine eigene Musik gegen die seichten Modeopern eines Martin und Konsorten brechen wollen, was sehr wahrscheinlich ist.

XVI. Auftritt.

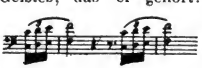
Da erscheint Elvira. Sogleich befiehlt der allzeit ritterliche Don Juan den Musikern, sich zu entfernen. Sie verlangt nicht mehr Lohn für ihre Treue, und beschwört ihn auf den Knien, sein Leben zu ändern. Er kniet zuerst gleichfalls und hat nur die Antwort:



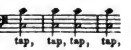
Wie sie von dannen eilen will, stösst sie einen Schrei aus und eilt entsetzt zum entgegengesetzten Ausgang, auch Leporello, der hinausgeschickt wird, um die Ursache ihres Schreckens zu erkunden, kommt nach einem Aufschrei schlotternd zurück:



Die tiefen Fagotts erzeugen hier eine besonders düstere, unheimliche Klangfärbung. Dem Tappen des Geistes, das er gehört:



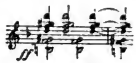
folgt sogleich ein Pochen an der Thür:



Da Leporello nicht zu öffnen vermag, geht Don Juan selber mit dem Licht an die Thür.

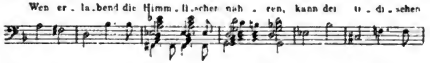
Digitized by Google

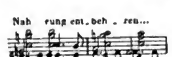
Bleich, verstört, taumelt er zurück (das Licht ist er-
XVII. Auftritt. loschen), der Komthur tritt ein.



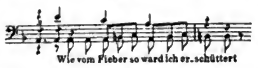
Die Musik ist die des langsamen Satzes der Ouverture, nur dass sie dort mehr verdichtet und zusammengedrängt ist. Auch der erste Accord: ist als scharfe Dissonanz für den Eintritt des Komthurs bezeichnender, als der Dreiklang der Ouverture. Zugleich erscheinen die Posaunen, die, obschon sie in einer der Originalhandschriften fehlen (bekanntlich wurden sie in alten Partituren oft in besonderem Anhang beigegeben), doch viel zu charakteristisch und für den Ernst der Situation viel zu wesentlich sind, als dass sie fortgelassen werden dürften.

Don Juan, auch jetzt noch Cavalier, den kalten Spott auch angesichts des Boten aus dem Jenseits auf den Lippen, will ihn zum Essen nöthigen, was dieser in Tönen, die den Spott vergehen machen, ablehnt:

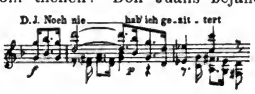




Charakteristisch werden Leporellos Fieberschauer in Achteltriolen gekennzeichnet, deren gleitende Bewegung im Gegensatz zu der Festigkeit des Rhythmus etwas Haltloses und versteckt Komisches hat:



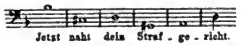
Der Komthur richtet die verhängnissvolle Frage an Don Juan: Wirst mein Mahl du auch wohl theilen? Don Juans bejahende Antwort hat in diesem Augenblick etwas Heroisches:



Eindringlich ermahnt der Komthur ihn zur Reue, Don

Juan weist jede Mahnung mit dem trotzigen Motiv:

von sich; mit den Worten:



verschwindet der Geist, Flammen schlagen aus der Erde, Donner erschallt, ein unsichtbarer Geisterchor ertönt, Don Juan wird von der Erde verschlungen.

An vielen Theatern werden hier rothhaarige Furien entboten, welche den Don Juan verfolgen und ins Grab treiben müssen. Hat Don Juan vor dem Geist des Ermordeten nicht gezittert, so werden ihm diese Fratzen, deren ungeschicktes Auftreten und deren geschmacklose Ausstattung sie meist noch mit dem Fluche der Lächerlichkeit belasten, nichts anhaben können, und der erhabene Schluss wird zu einem gewöhnlichen Höllenspectakel erniedrigt. In folgender Weise wird sich der Schluss am angemessensten abspielen.

In dem Augenblick, wo der Komthur von dannen geht, erhebt sich ein Donner, Blitze schlagen in das Gemach, das sofort zu brennen anfängt. Flammen und der unsichtbare Geisterchor schrecken den Don Juan, der das Weite gewinnen will, zurück. Leporello verbleibt scheu und angstvoll ganz im Vordergrunde. Da stürzt das Haus zusammen, im bläulichen Mondschein erblickt man hinter den Trümmern der Hinterwand den Kirchhof mit der Statue des Komthurs. Don Juan athmet auf, er sieht einen Ausweg; aber je näher er der Statue kommt, desto mehr beginnt er zu schwanken und zu taumeln; als er in unmittelbarer Nähe ist, schleudert ihn ein Blitzstrahl, der gleichzeitig zu Füssen des Denkmals ein Grab öffnet, hier hinein. Wie im Nu, ist das ganze Gewitter verschwunden, nur die schwelenden Trümmer des Hauses Don Juans weisen auf die Verheerungen. Im letzten Augenblick nahen Ottavio, Masetto, Anna, Elvira, Zerline, auch Leporello, der über die Trümmer flüchtet; vor ihren Augen verschwindet Don Juan, sie knien dankerfüllt zu beiden Seiten des Monuments nieder. Der Vorhang fällt.

Dieser Schluss bietet den Vortheil, dass die Sühne des Frevels auch allen Übrigen zum Bewusstsein kommt, die Handlung also einen vollkommenen Abschluss erhält. Auch der Inschrift des Monuments: »Den Frevler, der das Leben

mördrisch mir raubte, erwartet hier die Strafe«, wird dadurch eine zutreffendere Erfüllung gegeben.

Letzter Auftritt.

Die letzte Scene, in welcher alle betheiligten Personen ankommen, um den »Schändlichen« der Justiz überliefern zu sehen, in der Leporello den Hergang des Strafgerichts erzählt, Anna den Ottavio aufs nächste Jahr vertröstet, Elvira in ein Kloster zu gehen beschliesst, Masetto nebst Zerlinen sich auf den Abendschmaus freuen und alle die Moral der Geschichte singen, ist schon zu Lebzeiten des Komponisten ausgelassen worden, was weder in Bezug auf ihren musikalischen Werth noch viel weniger in Bezug auf ihre dramatische Bedeutung zu beklagen ist. Auch das später hinzukomponirte Duett zwischen Zerline und Leporello, der von ihr an den Stuhl gebunden wird, wird mit Recht ausgelassen.

Die Oper Don Juan, im Italienischen als dramma giocoso, in deutschen anfangs sogar als Singspiel bezeichnet, gehört zu keiner ausgesprochenen Operngattung. Die Neigung war stets vorhanden, namentlich dem Helden einen philosophischen Untergrund, und zwar den einer nach vollkommenen Liebesglück schmachtenden, von Genuss zu Genuss fliehenden, nie befriedigten, also aus Nothwendigkeit weitersuchenden Mannesseele zu verleihen. Man hat ihn mit Faust zusammengethan, aber was hat der wissenssatte, an froher Lebenslust, also auch an einer aufrichtigen, unschuldsvollen Liebe neu Entzündete mit dem Wüstling gemein, der nur auf die Befriedigung roher Sinnlichkeit ausgeht? Was ist dem Don Juan heilig, der sogar auf dem Kirchhofe seinen Lästereden nicht Einhalt zu gebieten vermag?

Ist also der Hauptcharakterzug Don Juans ein im

Digitized by Google

ganzen Umfange verwerflicher, ist er ein ausgesprochener Bösewicht, der sich von einem Richard III. nur durch eine andere Art der Idiosynkrasie unterscheidet, so bietet er andererseits doch Eigenschaften dar, die ihn im hohen Grade zu einen interessanten Charakter machen. Zunächst zwingt jedes Übermaass von physischer Kraft zur Bewunderung, es bildet ein Verstärkungsmittel der Vorzüge des Helden, eine Abschwächung seiner Fehler. Dann erfordert das ausgesprochene Glück des Helden bei den Frauen eine bestimmte Summe verführerischer Eigenschaften, diese Mischung von geistiger Überlegenheit und Selbstbewusstsein, von zarter Hingebung und glühender Leidenschaftlichkeit, deren Erscheinung von jeher als anziehend gegolten hat. Jener physischen Kraft gesellt sich bei Don Juan ferner ein heldenmüthiger Trotz bei, der erst angesichts des nahen Todes ins Wanken geräth. Als Würze und als geschickter Anwalt bei den Sympathien des Zuschauers ist dem Charakter des Helden der Humor, die Spottlust beizugeben. Dass er sich auch in der öfteren Erwähnung des Registers, behufs dessen Bereicherung er sogar auch alte Weiber nicht verschmäht, und in seinen Unterhaltungen mit Leporello als Schwätzer, wenn nicht gar als Prahlhans erweist, bildet keinen Vorzug und wäre besser vermieden gewesen. Für die Musik bot dieser Charakter allerdings eine äusserst günstige Veranlagung, wegen seines Heroismus, welche im Rhythmus, wegen seiner glühenden Sinnlichkeit, welche in der Melodie und in den Klangfarben so scharf gezeichnet werden können. Aber auch das humoristische Element hat Mozart, der in allen Gebieten Vertraute, beizumischen verstanden.

Die humoristische Richtung ist nahezu die herrschende bei Leporello, einem guten Burschen und noch besseren Bedienten, dem die Vertraulichkeit seines Ritters

Digitized by Google

schmeichelt, dem seine Streiche gewaltig imponiren, dem's nur bisweilen zu bunt wird, der sich indess über alle Verlegenheiten mit trockenem Witz hinweghilft. Hätte er einen tugendhafteren Herrn, er wäre der beste Mensch von der Welt. Diese Figur ist dem Dichter, wie dem Komponisten gleich meisterhaft gelungen. Der Letztere hat in ihrer Charakterisirung, die durch die ganze Oper festgehalten ist, ein Meisterwerk komisch-musikalischer Zeichnung geschaffen.

Masetto als eifersüchtiger, gutherziger Prahler ist ein rein komischer Charakter. In Zerlinen ist die Anmuth des Naturkindes verkörpert.

Ausschliesslich ernste Charaktere sind Elvira, Anna und Ottavio. Die Charakterschwäche des Ottavio ist bereits gekennzeichnet, sowie die Mittel zu ihrer Verminderung angegeben wurden.

Mozart adelte die Komik seiner Tonsprache, er milderte aber auch ihren Ernst oft in das Gefällige ab, und nur dadurch vermochte er die Gegensätze in den Charakteren und in der Handlung auszugleichen. Nur, wo das Schicksal über Don Juan hereinbricht, enthüllt er die ganze tragische Wucht, dessen sein Ausdruck fähig ist, theilweise auch in den Arien der ernsten Charaktere, namentlich der Donna Anna, obschon grade der Reichthum an Arien, sowie das Vorwalten der gesangstechnischen Richtung in ihnen als veraltet angesehen werden muss.

Hinsichtlich der Ökonomie der Handlung ist dem Textbuch der Vorwurf nicht zu ersparen, dass die grössten Wirkungen zu früh verbraucht werden; anstatt dass der Held sich in immer grössere Frevelthaten stürzt, begeht er die schlimmsten schon zu Anfang, und so leidet besonders der zweite Aufzug an einem Mangel an Spannung und Aufbau, der durch die komische Verwechselungsscene nur schlecht verwischt wird.

Digitized by Google

Wenn anlässlich der Jubiläumsfeier des »Don Juan« diese Oper von vielen Seiten als deutsche Nationaloper gefeiert wurde, so hätte sich wohl keiner mehr als Mozart selber über dieses Attribut gewundert. Eine Oper, die in Spanien spielt, von einem Italiener gedichtet, auf italienischen Text für italienische Sänger komponirt, mit Charakteren durchaus romanischer Färbung — einen Lüstling wie Don Juan kennt die ganze deutsche Sage nicht, auch Blaubart hat zu jeder Zeit immer nur eine Frau — soll deutsch, soll national heissen? Trotzdem bleibt der Don Juan eins der genialsten Meisterwerke der ganzen Opernlitteratur, und wenn an seiner stets ungeschwächten Anziehungskraft auch der pikante Stoff und der reiche Humor grossen Antheil haben mögen, so würden diese ohne Mozarts entzückenden Melodienreichthum doch längst vergessen sein, und wir Deutschen können stolz darauf sein, dass der oft komponirte Text grade durch einen der Unsern seine bislang idealste musikalische Einkleidung erhalten hat.

Ist es nun nicht zu beklagen, dass von diesem Meisterwerk immer noch keine einheitliche Fassung, ja nicht einmal eine mustergültige Übersetzung vorhanden ist? Der Tag des Jubiläums ging vorüber, und nicht ein Theater hat eine Aufführung auf Grund des Originals, mit einer geschickten Übersetzung, veranstaltet.

Ist der Tag noch in weiter Ferne, wo endlich eine Übersetzung erscheinen wird, welche die Übereinstimmung des italienischen Textes mit der Musik und dabei seine spielende Leichtigkeit erreicht, so sollte aber mit dem Aufräumen der Gewaltthätigkeiten, mit denen man die Oper mundgerecht zu machen meint, nicht mehr gesäumt werden. Auch im Vorliegenden sind einzelne Abänderungen gegeben worden. Von ihnen ist aber keine, die nicht eine grössere Verständlichkeit und Sinngemässheit

Digitized by Google

der Handlung zum Zweck hätte, was sich von den jetzt allgemein beliebten, vorhin angegebenen Änderungen bei ernster Prüfung doch nicht immer behaupten lässt!

3.

Die Zauberflöte.

Grosse Oper in zwei Aufzügen.

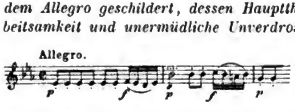
Text von Emanuel Schikaneder, Musik von W. A. Mozart.

Ouverture. Adagio.

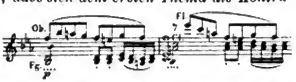
Drei feierliche Accorde stimmen zu Andacht und Ehrfurcht; eine heilige Welt voll lauterer Empfindungen und Gesinnungen ist es, die uns umfängt. Sie erweckt das Verlangen, ihr anzugehören, zu ihr hinanzustreben. Dieses Streben ist in

Allegro.

dem Allegro geschildert, dessen Hauptthema wohlgemuthe Arbeitsamkeit und unermüdliche Unverdrossenheit ausdrückt:



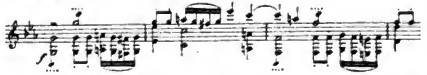
Das im fugirten Stil nach und nach in allen Stimmen einsetzende Thema zeigt die mannigfachen und immer eindringlicheren Bethätigungsformen dieses Strebens. Im Nebensatze scheint es im Sinne weiblicheu Zartgefühls gemildert, wobei es bezeichnend ist, dass dieser mildere Gegensatz nicht durch ein neues Tongebilde erreicht wird, sondern dadurch, dass sich dem ersten Thema als Kontrapunct Oboe und Flöte beigesellen, gleich dem Weibe, das sich an den Mann anlehnt:



Aber die Arbeit ist erst halb gethan, noch ist den Ringenden das ganze Heil nicht erschienen. In dreimal drei Accorden:

Digitized by Google

pochen sie an die Heilspforte. Doch nur dem Erprobten thut sie sich auf; es beginnen die Prüfungen, die den Höhepunct der Strenge in der Engführung) :*



erreichen. Doch nach und nach ebnet sich der Weg, die Mühen schwinden, die Unverdrossenheit heitert sich zum triumphirenden Frohsinn auf.

Mozart verwendet ausser dem vollen Orchester noch drei Posaunen, die mit den Trompeten zusammen die Klangfarbe feierlich und ernst gestalten und die namentlich den drei Accordgruppen in der Mitte, wo ausschliesslich Blasinstrumente verwandt werden, etwas unnahbar Erhabenes verleihen. Übrigens ist in diesen Accordgruppen, welche in der Priesterversammlung (II. Aufzug, 9) und später an verschiedenen Stellen wiederkehren, ein directer Hinweis auf die freimaurerische Symbolik enthalten, insofern mit dem gleichen Rhythmus der Aufnahme Begehrende an die Pforte des Tempels pocht. Es liegt in dem Rhythmus etwas Strebendes, Verlangendes; seinem Sinn entspricht es auch, wenn der letzte Schlag der stärkste ist, wesswegen ein kleines Crescendo in den Accorden anzubringen ist. Auch das Hämmern und Klopfen des ersten Motivs kann zwanglos auf das Behauen und Glätten des rohen Bausteins, womit symbolisch die Arbeit des Freimaurers bezeichnet wird, bezogen werden. Dass Mozart dies Motiv aus der B-dur-Sonate von Clementi entlehnte, ist für die damalige Zeit, welche über derartige Anleihen weniger streng urtheilte, als die unsre, nicht verwunderlich; die sehr bezeichnende Nuancirung ist überdies Mozarts Werk. Aus der im vorliegenden angegebenen Ausdeutung, die sich eigentlich von selbst ergiebt, geht hervor, dass ein so schnelles Überhasten

*) Mit Engführung wird derjenige Eintritt eines zweiten, mehr oder weniger streng dem ersten nachgebildeten Themas bezeichnet, welcher erfolgt, bevor noch das erste Thema beendet ist. Hier ist die Engführung im Sinne der Ungeduld, der Mühsamkeit angewandt.

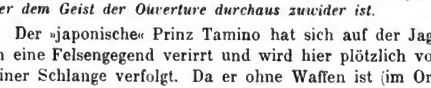
Digitized by Google

des Zeitmaasses im Allegro, wie es in den meisten Orchestern beliebt wird, dem Ganzen einen leichtfertigen Anstrich giebt, der dem Geist der Ouverture durchaus zuwider ist.

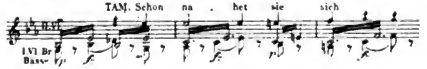
1. Aufzug, 1. Auftritt. 1. Introduction.

Der »japonische« Prinz Tamino hat sich auf der Jagd in eine Felsengegend verirrt und wird hier plötzlich von einer Schlange verfolgt. Da er ohne Waffen ist (im Original »mit einem Bogen, aber ohne Pfeile«), so ruft er um Hülfe und sinkt in Erwartung des Todes ohnmächtig zusammen.

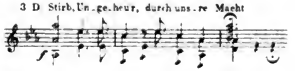
Der ganze Vorgang wird von der Musik mit grösster Deutlichkeit wiedergegeben, man bemerke Taminos athemlose Angst:



Die Tonmalerei, welche das Heranwälzen der Schlange zeichnet (I. Vl., Bc., Basse im Einklang):



und den von Trompeten und Pauken begleiteten Ausruf der Damen:



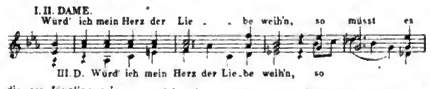
Der Zuschauer hat sich bei einer solchen Lieblingsoper, wie es die »Zauberflöte« ist, an manches Widersinnige gewöhnt, das, obschon es meist durch Schikaneders Text hervorgerufen ist, doch der Oper nicht zur Zierde gereicht und leicht zu vermeiden ist. Tamino erscheint in den meisten Aufführungen hier als ein ausgesprochener Feigling, dessen Stärke nur im Hülferufen besteht und der, ganz unmännlich, schliesslich noch umsinkt. Dazu die Schlange, die sich über die Bühne wälzt und die, noch so vollendet hergestellt und noch so natürlich sich windend, doch meist zur Heiterkeit Anlass giebt. Man umgeht diese Mängel durch folgende Anordnung. Auf der Höhe eines felsigen, unzugänglichen Gebirges (rechts) er-

Digitized by Google

scheint in höchster Erschöpfung und zurückweichend Tamino; er späht, legt seinen Bogen an, schiesst, sieht erschreckt, dass er ohne Erfolg geschossen hat, und nun klimmt er während des Singens herab bis auf einen Felsenvorsprung ziemlich vorn, wo er, den Tod erwartend, zusammenbricht. Von der Schlange sind nur einzelne Windungen bemerklich geworden, während das ganze Ungethüm durch die vorstehenden Felsen in ein wohlthätiges Dunkel gehüllt bleibt. Im Original ist ein runder Tempel angegeben, was ein Überbleibsel der ursprünglichen Absicht des Textes bildet, nach welcher die Königin der Nacht die gute Fee und Sarastro ein böser Zauberer sein sollte. Dieser Tempel ist entweder fortzulassen oder in ein Schloss zu verwandeln, aus dessen Pforte die Damen kommen.

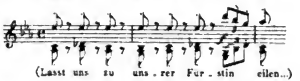
Da stürzen drei Damen herbei, welche die Schlange »zu drei Stück entzweistossen«. Nach der ersten Freude über ihren Triumph wenden sie sich zu dem noch immer Ohnmächtigen, dessen Schönheit sie zu einmüthiger Bewunderung hinreisst.

An dieser Lobpreisung ist ausser der lichtvollen und doch glühenden Klangfarbe (Fl. und Kl. für die I. und II., alle Geigen für die III. Dame) die lebensvolle Gegenüberstellung des Alts gegen die beiden Soprane hervorzuheben:



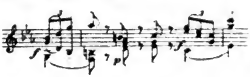
Sie beschliessen, ihrer Fürstin Mittheilung zu machen, gerathen aber über die Frage, wer bei dem Jüngling zur Bewachung zurückbleiben solle, in eifersüchtigen Hader.

Es ist interessant zu beobachten, wie Mozart das Motiv, das zuerst etwa die Vorfreude der Damen über ihre Mittheilung an die Fürstin und die Freude der Fürstin selber ausdrückt:

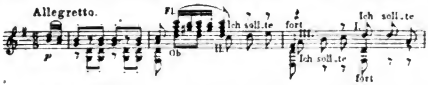


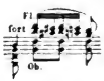
Digitized by Google

schliesslich durch Verkürzung und Dissonanz in ein Zankmotiv umwandelt:

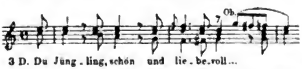


Ihr erster Zorn schlägt aber sogleich in neckischen Spott um (der namentlich aus der Figur der Flöten und Oboen, später mit dem Fagott, heraustönt):





Da keine der andern den Platz bei dem unbekannten Adonis einräumen will, so gehen sie nach dem schönen Abschiedsgesange, in welchem die Oboe sehnsüchtig auf ihr zartes Lebewohl antwortet:



alle drei hinweg. Tamino erwacht, er sieht die Schlange erlegt, da hört er die Töne einer Waldflöte, »er versteckt sich hinter einem Baum«.

Dialog.

— oder besser, er geht mit den Worten: »Ha, ein Mann nähert sich dem Thal, ich will ihn belauschen« ab.

II. Auftritt. 2. Arie.

Der Nahende ist kein Anderer, als der weltbekannte Vogelfänger, lustige Patron, Schalk, Schwätzer, Prahlhans Papageno, übrigens der beste Mensch von der Welt, besonders so lange er gut zu essen und zu trinken hat, der kein sehnlicheres Verlangen hat, als ein liebes Weibchen zu besitzen. Nachdem er sich uns in seinem Liede vorgestellt (das der Form nach mit der Mozartschen Bezeichnung Arie nichts zu thun hat und das den fröhlichen Volkston getreu nachahmt), will er die Vögel seines Käfigs an der Thür des Tempels (des Schlosses) abgeben,

Digitized by Google

als sich ihm Tamino in den Weg stellt. Aus ihrem Gespräch, in dem Papageno seinem hausbackenen Mutterwitz volle Freiheit gewährt, erfahren wir, dass Tamino ein Fürstensohn ist, dass Papageno in Diensten der »sternflammenden Königin« steht, sowie dass seine Dienste in der Lieferung von schönen Vögeln für den Palast der Königin bestehen. Die »Riesenkraft«, die sich Papageno beimisst, als ihm Tamino in missverstandener friedlicher Absicht näher rückt, veranlasst diesen, in dem Vogelfänger den Erleger der Schlange und seinen Lebensretter zu erblicken. Seinen Dank streicht Papageno mit Behagen ein, als die drei Damen wiederkehren und dem Lügner als Entgelt für die Vögel statt des Weines Wasser, statt des Brotes einen Stein überbringen und ihm gar noch ein Schloss vor den allzu schwatzhaften Mund hängen. Auch Tamino geht nicht leer aus, doch erntet er lieblichere Gabe, das Bild der Pamina, der Königin Tochter, in dessen Anschauen er sich mit immer wachsenderem Wonnegefühl versenkt, dessen Urbild zum Gegenstand der glühendsten Liebe zu erheben, er sich nicht enthalten kann.

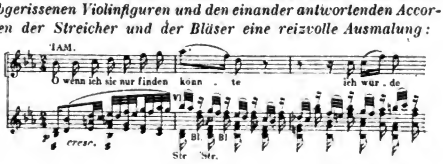
Dialog.

III. Auftritt.

IV. Auftritt.

3. Arie.

Aus der schönen Arie »Dies Bildniss ist bezaubernd schön« verdient die Stelle nach seinem Geständniss »die Liebe ist's allein« Beachtung. Der Wunsch, sie zu sehen, ergreift ihn: »O wenn ich sie nur finden könnte ... wenn sie doch schon vor mir stände ... ich würde .. würde .. warm und rein, was würde ich?« u. s. w. Dieses Drängen erfährt in der im Crescendo aufwärtseilenden Passage, dieses Stammeln, Seufzen und Suchen in den abgerissenen Violinfiguren und den einander antwortenden Accorden der Streicher und der Bläser eine reizvolle Ausmalung:



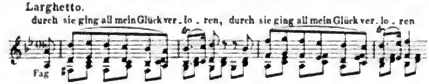
V. Auftritt. Dialog.

Da nahen die Damen aufs Neue, um dem Prinzen die Freude der Königin über sein von ihr belauschtes Geständniss zu überbringen und ihn zu bitten, dass, wenn er ebensoviel Muth und Tapferkeit besässe, als er zärtlich sei, er Paminen den Händen eines mächtigen, bösen Dämons entreissen möge. Entschlossen ruft der Jüngling aus: »Der Bösewicht falle von meinem Arm; das schwöre ich bei meiner Liebe, bei meinem Herzen!« Da kündigt ein starker Donner, während dessen sich die Berge theilen und die Scene sich in ein schönes Gemach verwandelt,

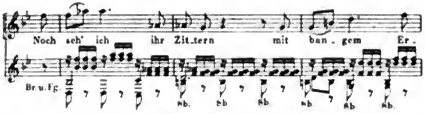
VI. Auftritt. 4. Arie.

das Nahen der Königin an. Sie klagt ihm ihren Schmerz, zum Lohn seiner Rettungsthat verheisst sie ihm der Tochter Hand.

In dem Recitativ sticht zunächst gegen alle bisherigen Opern Mozarts die ausdrucksvolle, ganz dem deutschen Sprachgeist nachempfundene Deklamation auf; das Larghetto ist eine so rührende Klage, wie sie vorher kaum bei dem Meister anzutreffen ist. Welche Wehmuth klingt aus den Worten:



Wie innig und treffend ist die Erinnerung der Mutter an den Augenblick beschrieben, als sie die Theure verlor:

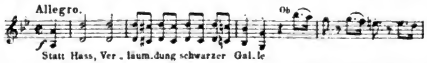


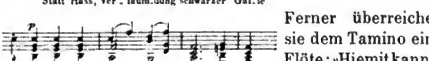
Während in den Sechzehnteln der Geigen das Zittern nachgebildet ist, verstärkt und hebt der von Bratschen und Fagott erzeugte eigenthümliche bange Klang einer klagenden Mittelstimme den Gesang der

Digitized by Google

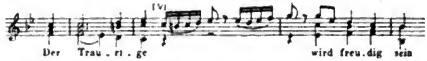
Königin. Dagegen können wir Jahn nicht Unrecht geben, wenn er das Allegro ungleich schwächer findet und die Einfügung der rein instrumentalen, geschmacklosen Koloraturen hier und in der zweiten Arie der Königin eine Entstellung nennt. Thatsächlich hat Mozart diese Routaden aus Gefälligkeit gegen die »geläufige Gurgel« seiner Schwägerin Hofer, welche am Schikanederschen Theater die Königin sang, angebracht.

Als Tamino sich noch gar nicht von seinem Staunen über die wieder entschwundene Erscheinung der Königin erholen kann, naht ihm winselnd Papageno mit dem Schloss (sein ohnehin lächerliches Hm! hm! wirkt noch drolliger durch das mitgehende Fagott). Endlich wird der Ärmste von den zurückkehrenden Damen seiner Plage enthoben, auch wird eine moralische Betrachtung über den Nutzen eines solchen Schlosses angestellt, die Mozart mit vielem Humor musikalisch illustrirt: »Bekämen doch die Lügner alle ein solches Schloss vor ihren Mund«: VII. Auftritt. 5. Quintett. VIII. Auftritt.





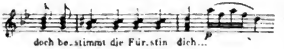
Ferner überreichen sie dem Tamino eine Flöte: »Hiemit kannst du allmächtig handeln, der Menschen Leidenschaft verwandeln«:



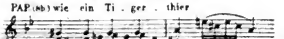
»den Hagestolz nimmt Liebe ein.« Auch hier fühlt sich Schikaneder zu einer Moral verpflichtet, gegen die sich nicht das Mindeste einwenden lässt: »O! so eine Flöte ist mehr als Gold und Kronen werth, denn durch sie wird Menschenglück und Zufriedenheit vermehrt.« Und wie das Genie auch da noch einen Ausweg findet, wo

Digitized by Google

sich ein Anderer nicht zu rathen weiss, so benutzt Mozart diese albernen Verse zur Unterlage eines gefälligen, ruhig austönenden Vokalsatzes. Doch Papageno soll den Prinzen zu Sarastros Burg begleiten, wogegen er sich aufs heftigste sträubt. Schon in den strengen Gesang der Damen tönt sein Bangen hinein (s. die Sechzehntelfigur):



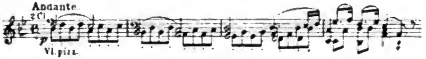
hat er doch gehört, dass Sarastro:



Die Achtelstimme, welche wieder in der eigenthümlich näselnden Zusammenstellung der Bratschen und der Fagotte erscheint, bezeichnet hier den Abscheu des geängsteten Papageno vor dem menschenfresserischen Sarastro.

Der Kleinmüthige beruhigt sich erst, als er von den Damen ein Glockenspiel von zauberischer Wirkung erhält. Schon wollen diese gehen, als sie noch um Auskunft über den Weg gefragt werden. Auch für diese Verlegenheit ist gesorgt: »drei Knäbchen jung, schön, hold und weise umschweben euch auf eurer Reise.«

Schon bei der ersten Erwähnung der Knaben nimmt die Musik die liebliche Klarheit an, welche sie bei allen Gesängen der drei Genien aufbietet, auch ist es für die fast zärtliche Vorliebe, welche der Komponist für diese Gestalten beweist, bezeichnend, dass hier zum ersten Mal im Quintette die Klarinetten erscheinen, wodurch die Klangfarbe mit einem Schlage weich und voll wird, sowie dass das Zeitmaass aus dem Allegro ¢ *in Andante* C *umspringt:*



Verwandlung. Zum Verständniss der weiteren Handlung ist es nöthig, zu bemerken, dass, als Schikaneder bis hierher mit sei-

Digitized by Google

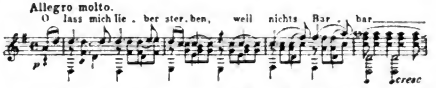
nem Text gekommen war, er erfuhr, dass auf dem Leopoldstädter Theater in Wien, welches neben Volkspossen auch Opern gab, eine nach demselben Stoff bearbeitete Zauberoper vorbereitet werde. Es kann nichts für den künstlerischen Leichtsinn, mit welchem er arbeitete, bezeichnender sein, als dass er, statt das Bisherige nach einem neuen Plane umzuarbeiten, dies ganz unangetastet liess und erst von hier an eine Umwandlung einzelner Charaktere und ihres Verhältnisses zu einander in einem dem Vorbild entgegengesetzten Sinne eintreten liess. So wurde Sarastro zu einem guten Geist, während die Königin der Nacht es sich gefallen lassen musste, nachträglich in ein rachsüchtiges Weib umgestaltet zu werden, welchem freilich der Schmerz über den Verlust ihrer Tochter zu triftiger Entschuldigung dient. Aber noch ein anderer Gesichtspunct gewann auf die fernere Anlage der Oper einen entscheidenden Einfluss. Kaiser Leopold II., welcher im Jahre 1790 Josefs Nachfolger geworden war, liess unter Anderen namentlich den Freimaurerorden die veränderten politischen Grundsätze, denen er huldigte, fühlen; und da nun jederzeit der unterdrückte Freiheitsdrang in den breiten Schichten des Volkes Mitgefühl und Aufmerksamkeit erregt hat, so irrte sich Schikaneder nicht, wenn er sich von einer Verherrlichung der verdächtigten Freimaurerei einen grossen Erfolg versprach. Sarastros Reich war nunmehr vortrefflich dazu geeignet, um zu einem Sitz freimaurerischen Lebens gemacht zu werden; die Grundsätze der Freimaurer von der Bühne herab aussprechen zu lassen, hatte um so weniger Arg, als dieselben den werkthätigen Lehren des Christenthums nicht widersprechen. Aber auch ein gutes Theil an Symbolen und Gebräuchen durfte in Sarastros Reich hinübergenommen werden, weil sie an und für sich unverfänglich sind und ihr tieferer Sinn nur dem

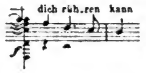
Digitized by Google

Eingeweihten klar ist. Für diesen wurde die Oper sonach zu einem Tendenzstück, während sie in den Augen des Laien eine gerade für die Oper werthvolle Beimischung des Geheimnissvollen erhielt. Überdies war Mozart selbst ein begeisterter Freimaurer, der Alles, was in den Text an freimaurerischen Anschauungen eingeheimnisst war, mit einer Innigkeit des Gefühls erfasste, die all diesen Stellen eine fast religiöse Weihe und Erhabenheit verliehen hat.

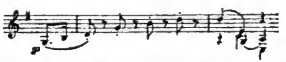
IX. u. X. Auftritt. Dialog. **Ein Gespräch von Sklaven über Paminas Entweichen aus Sarastros Burg und über ihre Einfangung durch den »üppigen Wanst« und Sclavenpeiniger, den Mohren Monostatos wird stets ausgelassen; die neue Scene beginnt sogleich mit dem Terzett.**

XI. Auftritt. 6. Terzett. Sarastros Diener, der lüsterne Mohr Monostatos, hat einen Fluchtversuch Paminens vereitelt und schleppt sie auf die Bühne. Auf seine Drohung: »mein Hass soll dich verderben« erwidert sie mit unverzagter Entschlossenheit:



XII. Auftritt. 

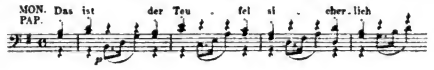
und sinkt ohnmächtig auf ein Sofa. Da späht Papageno, während die Musik gemüthliche Neugier ausdrückt:



durchs Fenster, er kommt herein, doch als er den Mohr erblickt, überkommt ihn ein Entsetzen, wie es nur noch von dem des Mohren selber übertroffen wird, der sich plötzlich in seiner Zärtlichkeit zu der ohnmächtigen Pamina von einem weissen Unbekannten in seltsamster Kleidung belauscht sieht. Zitternd laufen beide mit ab-

Digitized by Google

gebrochenen Ausrufen des Schreckens davon, während die Musik dazwischen ihr leises Davonschleichen erläutert:



Jetzt könnte statt der belanglosen Worte der wieder erwachenden Pamina die durch die Auslassung des IX. und X. Auftritts unterbliebene Aufklärung erfolgen. Der Auftritt würde dann lauten: Pamina (spricht wie im Traume): Mutter — Mutter — Mutter! (Sie erholt sich, sieht sich um) Wo bin ich? wie! noch in der Burg des grausamen Sarastro, der mich meiner Mutter entriss? noch den Verfolgungen des verhassten Mohren ausgesetzt, denen ich soeben durch die Flucht entrinnen wollte? O, das ist hart, sehr hart! das ist bitterer als der Tod! XIII. Auftritt. Dialog.

Inzwischen hat der kluge Papageno seine Fassung wiedererlangt, und zwar durch Vernunftgründe. »Es giebt ja schwarze Vögel in der Welt, warum nicht auch schwarze Menschen?« Er ist hocherfreut, in dem »Fräuleinbild« die Gesuchte zu finden, die er nach dem Bild, das ihm aus irgend einem Grunde von Tamino übergeben worden ist, als die Tochter der sternflammenden Königin erkennt. Papageno erzählt ihr, dass er von Tamino vorausgesandt worden sei, dass dieser sie innig liebe, und nachdem beide in dem allbekannten Duett »Bei Männern, welche Liebe fühlen« das Lob der Liebe gesungen, benutzen sie die Gelegenheit der Abwesenheit des auf der Jagd befindlichen Sarastro, um zu entfliehen. XIV. Auftritt. 7. Duett.

Dies Duett ist von Mozart auf Verlangen Schikaneders dreimal, nach manchen Berichten sogar fünfmal umgeändert worden, weil es diesem immer noch nicht volksthümlich genug war. Über die Verse des Dichters ist kein Wort zu verlieren; sie sind besser gemeint, als ausgedrückt. Dass aber Schikaneder nicht Unrecht hatte, wenn er auf dieses Duett, das in der Lobpreisung der Ehe des allgemeinen Anklanges sicher war,

Digitized by Google

ein Hauptgewicht gelegt wissen wollte, bewies die von Anfang an ganz beispiellose Beliebtheit des Duetts.

Verwandlung. XV. Auftritt.

Der Schauplatz verwandelt sich in einen Hain, der mit drei Tempeln geschmückt ist; im Hintergrunde steht der Tempel der Weisheit, links der Natur, rechts der Vernunft.

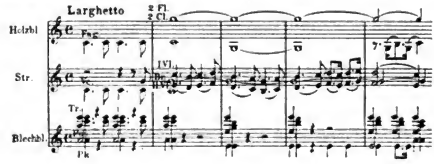
In den neueren Ausstattungen ist die deutliche Hervorhebung der im Freimaurerkultus oft anzutreffenden Dreizahl der Tempel meist verwischt worden, wie auch die Inschriften fehlen, beides mit Unrecht.

Drei Knaben führen den Tamino herein. Diese Knaben spielen insofern eine zweifelhafte Rolle, als sie zuerst in den Diensten der Königin stehen und jetzt als überzeugungstreue Werkzeuge Sarastros erscheinen; hierin liegt eine jener Folgewidrigkeiten, welche durch die Planänderung des Stücks entstanden.

8. Finale. Larghetto.

Wir werden wie mit Zauberschlag auf geweihten Boden versetzt. Ein heiliger Friede umfängt uns, sobald die feierlich schreitende Musik ertönt.

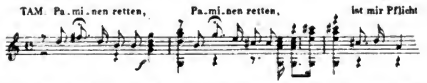
Zu dem Eindruck der Musik trägt die Instrumentation nicht wenig bei. Die Kontrabässe spielen nur bei Taminos kurzer Frage mit, sodass die Klangfarbe der Streichinstrumente jeder Dumpfheit entbehrt; dagegen halten Flöten und Klarinetten mehrmals das hohe G aus, wodurch sich ein milder Glanz über die Musik ausbreitet. Die gedämpften Trompeten, die leisen Posaunen und die gedämpften Pauken erwecken Ehrfurcht und Andacht:



Digitized by Google

Die Knaben weigern jede Auskunft und prägen ihm die Lehre ein: »Sei standhaft, duldsam und verschwiegen!« wobei nach jedem der drei Worte jedesmal das Orchester mit einem ausgehaltenen feierlichen G (Flöte, Klarinette, Posaune) antwortet.

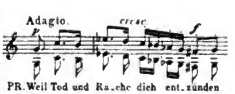
Tamino ist verwundert, an einem Ort, wo der Böse- Rec.
wicht thronen soll, so erhabene Worte zu hören, so beredte Spuren kunstreicher Arbeitsamkeit anzutreffen. Er wagt sich an die Pforte rechts, ist doch seine Absicht »edel, lauter und rein«:



Doch rechts und links tönt ihm ein entschiedenes »Zurück!« entgegen. Aus der Thür des hinteren Tempels kommt ein alter Priester, der ihn erkundet.

Die Hoheit des würdigen alten Mannes findet sich meisterhaft in dem Übergang der Musik von dem leichten Motiv, mit welchem sich Tamino den Tempeln nähert, zu einen breitzerlegten Accorde, sowie vom C-moll zu dem beruhigenden, gesetzteren As-dur:

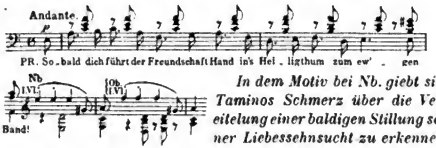
Als Tamino ihm erwidert, er suche »der Lieb' und Jugend Eigenthum,« wirft der Priester ein: »dich leitet Lieb' und Jugend nicht«:



Der Jüngling ist voller Verzweiflung, er wird irre an allem, was ihm heilig dünkt, als er hört, dass in diesen geweihten Gründen der nach seiner Meinung arglistige

Digitized by Google

Sarastro herrsche. Als der Priester erfährt, dass eine unglückliche Mutter dem Tamino ein so abgünstiges Urtheil über Sarastro beigebracht, antwortet er: »ein Weib hat also dich berückt? ein Weib thut wenig, plaudert viel ..« Tamino, der immer dringender nach Paminens Schicksal fragt, erhält vom Alten nur die räthselhafte Antwort:



In dem Motiv bei Nb. giebt sich Taminos Schmerz über die Vereitelung einer baldigen Stillung seiner Liebessehnsucht zu erkennen.

Auf seinen fragenden Ausruf: »wann wird das Licht mein Auge finden?« antworten unsichtbare Stimmen: »Bald, Jüngling, oder nie!« auf seine stürmische Frage, ob Pamina noch lebe: »Pamina lebet noch!«

Die Melodie dieses Chors ist die der Räthselworte des Priesters, nur dass Posaunenaccorde das zweite und dritte Mal der Musik den Nachdruck wie eines Orakels verleihen.

Wieder ist im ganzen Recitativ die echt deutsch empfundene Deklamation und die feine Ausmalung aller Gefühlsschattirungen des Textes durchs Orchester zu bewundern.

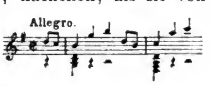
Andante. Halb getröstet, spielt er, abwechselnd singend, auf seiner Flöte, wodurch er wilde Thiere bezaubert (die heute nicht mehr zu erscheinen pflegen), wodurch er auch den

Presto. Papageno herbeilockt, dessen Flöte er wohl vernimmt, den er aber, eine falsche Richtung einschlagend, verfehlt.

Papageno und Pamina wollen dem Flötenton Taminos, der ihnen noch Antwort giebt, nacheilen, als sie von

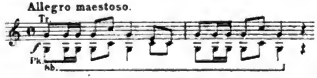
XVI. Auftritt. Andante. Monostatos eingeholt werden, der Sklaven herbeiruft, um sie

XVII. Auftritt. Allegro. fesseln zu lassen; da gedenkt Papageno seiner Glöckchen:



Digitized by Google

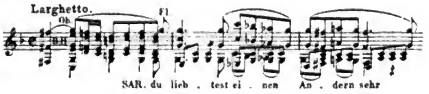
und zwingt seine Verfolger mit ihren Klängen zu lächerlichem Tanze und zum Entweichen. Wieder geben die vielwirkenden Glöckchen zu einer Moral Anlass, die zwar garnicht in die Stimmung zweier fliehender Personen hineinpasst, aber von Mozart zu einem artigen Duettliede verwandt wird. Da verkünden Trompeten, Pauken: XVIII. Auftritt. Allegro maestoso.



und Lebehochrufe von aussen des mächtigen Sarastro Zurückkunft von der Jagd. Dem Papageno sinkt der Muth (die gebundenen Streichinstrumente, mit denen die Fagotte mitgehen, kennzeichnen seinen Schauer):

während Pamina furchtlos die Wahrheit zu sagen sich vornimmt.

Nachdem während eines glänzenden Marschchors alle auf die Bühne gekommen sind, tritt Pamina dem Herrscher entgegen, bekennt kniend ihren Fluchtversuch, als dessen Beweggrund sie freilich nur die lästigen Liebeswerbungen des Mohren anführt. Sarastro kennt jedoch ihr Herz besser als sie meint: Larghetto.

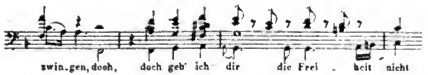


Dieser ganze Gesangsdialog zwischen Sarastro und Pamina erhält durch die Bassethörner (B. § H. im letzten Beispiel) eine etwas schwermüthige Färbung. Dieses Instrument ist heute ganz aus den Orchestern verschwunden; es gehört zu der Familie der Klarinetten und steht eine Quint tiefer

Digitized by Google

als die Klarinette, ist aber im Klange mehr der Klarinette, als der viel sonoreren Bassklarinette verwandt, sodass es auch an dieser Stelle am richtigsten durch gewöhnliche Klarinetten ersetzt wird. Von schöner Wirkung ist der Eintritt der Flöte, sobald Sarastro auf Paminas Liebe anspielt. Die ganze Stelle hat etwas väterlich Mildes.

Seine Entscheidung lautet: »Zur Liebe kann ich dich nicht



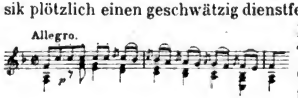
Das berühmte tiefe »Doch«, das zweimal auf dem tiefen F erklingt und eigentlich nur Bassisten von sonorer Tiefe tadellos gelingt, ist ein gewagter und etwas virtuoser Effect, der auch wohl auf eine jener persönlichen Gefälligkeiten zurückzuführen ist, denen Mozart zuweilen künstlerische Rücksichten unterordnete.

Sarastros Liebe kann nur im väterlichen Sinne gemeint sein, da die ganze Gestalt des Weisen, Gütigen eine andere Deutung nicht zulässt, obschon im ursprünglichen Plan die Leidenschaft das Motiv der Entführung Paminas bildete.

Auch die Liebe Paminens zu ihrer Mutter lässt Sarastro nicht als gültigen Grund zu ihrer Befreiung gelten: »Sie ist — ein stolzes Weib. Ein Mann muss eure Herzen lenken, denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus ihrem Wirkungskreis zu schweifen.« Seine Worte bilden schon den zweiten Vorwurf, der in der Oper dem zarten Geschlecht aufgehängt wird, sie sind ein neuer Beleg für die freimaurerische Tendenz der Oper, da bekanntlich die Frauen von der Betheiligung am Kultus ausgeschlossen sind.

XIX. Auftritt. Allegro.

Nach der vielberufenen Sentenz Sarastros nimmt die Musik plötzlich einen geschwätzig dienstfertigen Charakter an:



Monostatos führt den Tamino herbei, den er im Haine angetroffen und dessen

Sendungszweck er aufdeckt. Tamino und Pamina stürzen sich in die Arme und halten sich trotz des Staunens der Versammlung umschlungen, bis Monostatos sie trennt. Dieser wirft sich vor dem Herrscher auf die Kniee, rühmt seine eigene Wachsamkeit und erhält zum Lohn — »nur siebenundsiebenzig Sohlenstreich.« Nunmehr gebietet Sarastro, dem Tamino und Papageno die Häupter zu verhüllen und sie in den Prüfungstempel einzuführen. Zwar erfahren wir erst später, dass Paminens Hand und die Erlangung der wahren Weisheit den Lohn der gut bestandenen Prüfung für Tamino bildet, auch wird auf seine und noch mehr auf Papagenos Freiheit des Handelns ein ziemlich starker Druck ausgeübt, der jede psychologische Wandlung und Entwicklung ausschliesst und den beide einfach als Thatsache anerkennen. Aber wir sind bereits an das Halbdunkel der Vorgänge und Worte in Sarastros Reich so sehr gewöhnt, dass uns jene Mängel kaum zum Bewusstsein kommen. Der Chor preist die künftige Erlangung des Ziels in dunkeln Worten, aber in desto verständlicherer Musik von wahrhaft Beethovenscher Wucht und Grösse. Presto.

Während eines Marsches von rührender Milde und einer Keuschheit des Klanges ohnegleichen (Posaune, Flöte, Bassethörner, Fagotte, Horn) ziehen die Priester mit Sarastro auf, alle mit einen Palmenzweig und einem »grossen schwarzen mit Gold gefassten Horn« versehen. In den Wechselreden Sarastros und der Priester, die bis auf ganz deutliche Anspielungen (»Mag immer das Vorurtheil seinen Tadel über uns Eingeweihte auslassen«) freimaurerisch gefärbt sind, wird in nicht immer geschmackvoller und seltsam phrasenhafter, dazu häufig unverständlicher Weise »der Fall Tamino« erörtert, der »an der nördlichen Pforte des Tempels wandelt und mit tugendvollem Herzen nach einem Gegenstande seufzt, den wir mit Mühe und Fleiss

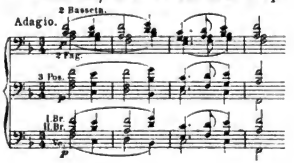
II. Aufzug, I. Auftritt. 9. Marsch der Priester. Dialog.

erringen müssen,« und der, obschon er »Prinz« ist, ja »noch mehr,« obschon er »Mensch« ist, doch nebst seinem Reisegefährten in den Vorhof des Tempels eingeführt werden soll. Während der Sprecher mit einem Priester hinausgeht, um diesen Auftrag zu vollführen, ruft Sarastro mit

10. Arie mit Chor.

den Zurückbleibenden Isis und Osiris um Beistand für die Prüflinge an.

Die Klangfarbe wird in diesem Gebet noch dunkler und feierlicher. Mozart verwendet ausschliesslich I. getheilte Bratschen und Violoncelle, II. die 3 Posaunen, III. 2 Bassethörner und 2 Fagotte, er erhält auf diese Weise drei Gruppen von ähnlicher Färbung, die er annähernd in der gleichen Lage benutzt, wodurch eine ausserordentliche Harmonie und Sättigung der Klangfarbe entsteht:



Die hier und im Chor 18 erfolgende Anrufung des Osiris, des Gottes des Lichts und alles Guten, der durch Set, den Gott des Bösen, bekämpft und gemordet wird, aber durch seine Schwester und Gattin Isis wieder zum Leben erweckt wird, will den Ursprung der Freimaurerei in den altegyptischen Tempeldienst verlegen. Sicher lassen sich in der egyptischen, griechischen, buddhistischen Religion Geheimkulte nachweisen, deren Kenntniss und Bedeutung nur den Eingeweihten erschlossen wurde. Auch ist es wahrscheinlich, dass diese Geheimlehren eine freiere und reinere Auffassung der Gottesidee zum Gegenstande hatten, wie es im Anfang ihres Entstehens auch die Freimaurerei gegenüber der streng dogmatischen Religionsübung bezweckte. Ausserdem spielte auch wohl die Symbolik namentlich im egyptischen Tempeldienst eine Rolle. Aber eine weitere Übereinstimmung als die Anwendung von Symbolen und die Abschliessung des Dienstes gegen die Laien lässt sich zwischen den alten Geheimdiensten und der aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts stammenden modernen Freimaurerei kei-

Digitized by Google

neswegs nachweisen, und namentlich eine Ableitung aus der egyptischen Religion ist nirgends bestätigt.

Der Schauplatz verwandelt sich in einen zerfallenen Tempelvorhof, und die Prüfungen der beiden Aufzunehmenden, welche, mit einem »Sack« (Schleier) verhüllt, hereingeführt werden, nehmen ihren Anfang. Die Säcke werden ihnen abgenommen, sie bleiben im grössten Dunkel einen Augenblick allein. Mehrere Donnerschläge von wachsender Heftigkeit jagen den Papageno in Angst und Schrecken. Da kommen der Sprecher und der zweite Priester, welche die beiden hereingeführt, mit Fackeln zurück. Der Sprecher fragt Tamino, ob er fest entschlossen sei, sich allen Prüfungen selbst bei Gefahr seines Lebens zu unterziehen; Tamino erwidert: »Weisheitslehre sei mein Sieg; Pamina, das holde Mädchen, mein Lohn«. Weniger erbaut von dem Vorgeschmack der Prüfungen zeigt sich Papageno, der den zweiten Priester mit dem Bescheide abfertigt: »Ich verlange im Grunde gar keine Weisheit. Ich bin so ein Naturmensch, der sich mit Schlaf, Speise und Trank begnügt; und wenn es ja sein könnte, dass ich mir ein schönes Weibchen fange — .« Aber die Prüfungen sind die unumgängliche Bedingung zur Erlangung einer Papagena. Papageno, der die Überzeugungstreue seiner Feigheit besitzt, ruft dem Priester ein geharnischtes: »Ich bleibe ledig!« entgegen, lässt sich dann aber herbei, Schweigen zu geloben, wenn er das ihm bestimmte Weibchen sehen dürfte. An das Gebot der Schweigsamkeit, welches die erste Prüfungsstufe bildet, knüpfen die beiden Eingeweihten (Priester) wieder eine Warnung vor Weibertücken.

Verwandlung. II. Auftritt. Dialog.

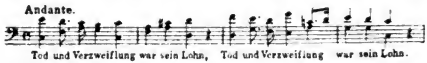
III. Auftritt

11. Duett.

Ein einfacher liedartiger Satz (C-dur); bezeichnend ist die Ausweichung nach E-dur bei den Worten: »Vergebens rang er (der von Weibertücken Berückte) seine Hände«, und bei der letzten Mahnung wird durch die Verstärkung der

Digitized by Google

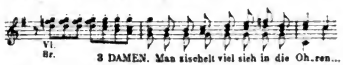
Singstimmen durch Fagotte, Posaunen, Bratschen und Bässe eine der Arie mit Chor 40 ähnliche ernste Färbung bewirkt:



IV. Auftritt. Kaum sind sie allein, als auch schon die Warnung der Priester Beherzigung fordert: aus der Versenkung er-
V. Auftritt. scheinen die drei Damen, die sich immer mehr als Evas-
12. Quintett. töchter im schlechten Sinne entpuppen. Sie kündigen an, dass die Königin nahe ist, behaupten, der Tod sei beiden Abgesandten von den Priestern geschworen und versteigen sich zu der bei der ersten Aufführung sehr zeitgemässen Anspielung: »Man sagt, wer ihrem Bunde schwört, der fährt zur Höll' mit Haut und Haar.« Doch Tamino, der sich schon ganz zu den Lehren des »Bundes« bekennt und für die Verkleinerer desselben den Kosenamen des »gemeinen Pöbels« als angemessen erachtet, schweigt und bringt auch den fortwährend schwatzlustigen Papageno durch Drohen und Schelten zur Ruhe.

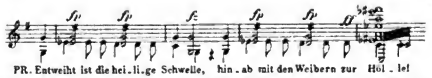
Von den zahlreichen charakteristischen Motiven des Quintetts bezeichnet das erste und hauptsächlichste das Einschmeicheln und Freundlichthun der Damen:

Ihre Schwatzhaftigkeit wird abwechselnd von Streichern und Holzbläsern (Fl., Ob., Fag.), sowie durch ihr schnelles Sprechen humoristisch ausgemalt:



Da erdröhnt von innen der Ruf der Priester und mit einer schrillen Dissonanz des ganzen Orchesters (ausser Klarinette), unter Donner und Blitz verschwinden die Damen in der Versenkung:

Digitized by Google



während Papageno erschreckt zu Boden sinkt. Die beiden Eingeweihten erscheinen wieder, um die Prüflinge neuen Gefahren entgegenzuführen. Tamino wird wegen seines standhaft männlichen Betragens belobigt, während Papageno auf seine Frage, warum er denn die ihm von den Göttern bestimmte Papagena mit soviel Gefahren erkämpfen müsse, den ihm jedenfalls räthselhaften Bescheid erhält: »Diese neugierige Frage mag deine Vernunft dir beantworten!«

VI. Auftritt. Dialog.

Der veränderte Schauplatz zeigt uns ein anmuthendes Bild, Paminen bei Mondschein in einer Rosenlaube schlafend. Nicht lange, so ist auch der »böse Mohr« zur Hand und trifft alle Anstalten, ihr einen Kuss zu rauben.

Verwandlung. VII. Auftritt. 13. Arie.

Sein Lied (Arie) »Alles fühlt der Liebe Freuden«:

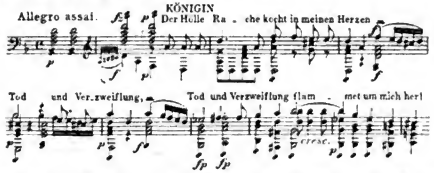
giebt die prikkelnde Lüsternheit, die ihm in den Adern rinnt, treffend wieder. Die Oberstimme in den Geigen, in der höheren Octav durch Flöte und kleine Flöte verstärkt, gleicht der flackernden Flamme, während die übrigen Streichinstrumente in Sechzehnteln zischeln und rascheln, alles ganz leise, um die Heimlichkeit des Verbotenen anzudeuten. Auch der »wilde« Charakter des Mohren wird durch den scharf rhythmisirten Zweitact, der, wie die Instrumentirung der Oberstimme an die Barbarenmusik in der »Entführung« erinnert, sowie durch die unstäte Tactzahl der einzelnen Phrasen (4½ + 4½ + 5 + 6 + 4 + 4 + 3 + 3 + 8 [= 2 + 3 × 2] + 7 Tacte) gekennzeichnet.

Sein Vorhaben wird durch die Dazwischenkunft der Königin der Nacht vereitelt, welche nach mehreren in

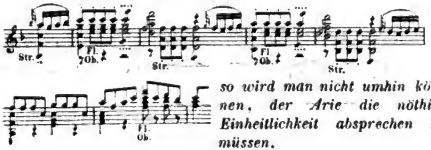
VIII. Auftritt. Dialog.

den heutigen Bühnenaufführungen ausgelassenen freimaurerischen Anspielungen der Tochter einen Dolch in die Hand drückt, damit sie den Sarastro tödte, und sie,
14. Arie. wenn sie's nicht thun werde, zu verstossen droht.

Man werfe nur einen Blick auf den hochdramatischen, kernigen Anfang der Arie:



und halte dagegen die inhaltslosen Kunststücke, in denen sich später die Singstimme gefällt:



so wird man nicht umhin können, der Arie die nöthige Einheitlichkeit absprechen zu müssen.

Folgende Kürzung mag immerhin des Versuchs werth sein, wenn sie sich auch gegen die scheinbar unverletzlich gewordene Unantastbarkeit der Koloraturen in dieser Arie richtet: Tact 1—23, Tact 24, 1. und 2. Viertel, Tact 32, 3. und 4. Viertel (II. Violine spielt D, Bratsche spielt A), Tact 33, 34, Tact 35, 1. und 2. Viertel, Tact 43, 3. und 4. Viertel, Tact 44—72, Tact 73, 1. und 2. Viertel, Tact 79, 3. und 4. Viertel bis Schluss. Man vergleiche Webers Worte über Koloraturen in unseren allgemeinen Bemerkungen zur »Euryanthe«.

IX. u. X. Auftritt, Dialog. Noch kann Pamina über das unerhörte Ansinnen ihrer Mutter nicht zu sich kommen, als Monostatos, der den

Auftritt belauscht hat, ihr den Dolch entwindet und ihr die Wahl stellt zwischen dem Tod und seiner Liebe. Da sie ihn entrüstet von sich abweist, zückt er schon den Dolch gegen sie, als ihm Sarastro in den Arm fällt und, aller Geschehnisse und Beweggründe bewusst, ihn aus seinem Dienste jagt. Pamina, die mehr und mehr Sarastros weitblickende und liebevolle Weisheit erkennt, legt für ihre Mutter Fürbitte ein, worauf Sarastro in der berühmten Arie »In diesen heiligen Hallen« das Evangelium der echten Menschenliebe verkündet.

XI. Auftritt.

XII. Auftritt.

15. Arie.

Die fortwährend wechselnde Scene zeigt den Fortgang der Prüfungen Taminos und Papagenos. Der Ort ist freundlicher, das Schweigegebot strenger. Zu Papageno, für dessen unermüdlich plappernde Zunge dasselbe nicht erlassen zu sein scheint, kommt ein altes Weib, das ihm zu seinen Schrecken mittheilt, er selber sei ihr Geliebter. Als sie ihm ihren Namen sagen will, jagt sie ein heftiger Donnerschlag von dannen.

Verwandlung.

XIII. Auftritt.

Dialog.

XIV. Auftritt.

XV. Auftritt.

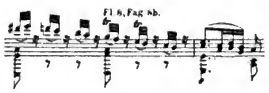
Da nahen die drei Knaben, sie bringen dem Tamino die Flöte, dem Papageno die Glöckchen zurück und erwerben Papagenos lebhafte Befriedigung dadurch, dass sie einen gedeckten Tisch in die Mitte stellen. Mit den Worten: »Tamino, Muth! Nah' ist das Ziel; du, Papageno, schweige still!« gehen sie hinweg.

XVI. Auftritt.

16. Terzett.

Eigentlich: sie fahren mit der Flugmaschine nach oben, von wo sie auch ankommen. Ist einerseits hiermit ihre Natur als diejenige lichter, freundlicher Genien gekennzeichnet, so erklärt uns der gleiche Umstand die Zeichnung der dem Text treu entsprechenden anmuthigen Musik. Unzweideutig schwebte dem Komponisten bei den 32teln der ersten Geigen (zuweilen mit Fl. und Fag.) die Bewegung eines leichten Flatterns vor:

Digitized by Google



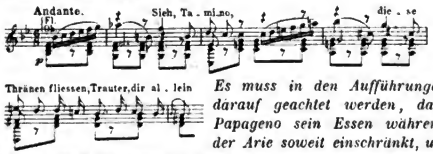
Es müsste also der für die Musik vorbildliche Vorgang des Fliegens heutzutage nicht ausser Acht gelassen werden. An dem Ensemble der drei Stimmen ist wieder die lebensvoll selbstständige Führung der dritten Stimme gegen die andern beiden bemerkenswerth.

XVII. Auftritt. Dialog. XVIII. Auftritt.

Während Papageno es sich trefflich munden lässt, spielt Tamino auf seiner Flöte und lockt dadurch Paminen herbei, die sich durch des Geliebten Schweigsamkeit aufs Äusserste betroffen fühlt und nichts anderes meint, als dass ihr sein Herz entzogen sei.

17. Arie.

Ihre grade durch ihre Einfachheit rührende, sich an das Lied anlehnende Liebesklage erreicht ihren schmerzlichsten Accent in den Tacten:



Es muss in den Aufführungen darauf geachtet werden, dass Papageno sein Essen während der Arie soweit einschränkt, um die tiefernste Wirkung des Gesanges nicht durch die Erregung einer ablenkenden Heiterkeit zu verkümmern. Auch muss Tamino die deutlichen Spuren eines heftigen Seelenkampfes hervortreten lassen.

XIX. Auftritt. Dialog.

Da rufen die Posaunen, welche den schon erörterten charakteristischen Rhythmus blasen, die Prüflinge von dannen, nicht ohne anfängliches Widerstreben Papagenos, der erst kommt, als die ihm theure Mahlzeit von Sarastros Löwen, die heute in der Regel durch Affen ersetzt werden, entrissen wird.

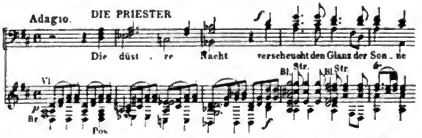
Verwandlung.

Wir werden in die Versammlung der Priester zurück-

Digitized by Google

geführt. In einer weihevollen Anrufung an Isis und Osiris preisen sie die Tugenden des Jünglings, der ihnen bald ganz gehören wird. XX. Auftritt. 18. Chor der Priester.

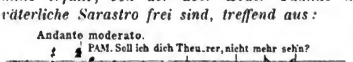
Eine herrliche Tonmalerei im Anfang des Chors bezeichnet den Übergang vom Dunkel (der Thorheit) zum Licht (der Weisheit), ein mächtiger Glanz bricht bei dem Forte hervor, bei welchem das ganze Orchester ausser Pauken und Klarinetten einsetzt, während vorher tiefe Bratschen und Posaunen die düstre Harmonie führten:



Sarastro lobt den auf sein Geheiss herbeigeführten Tamino und vergönnt ihm, bevor er die zwei letzten gefährlichen Wege wandelt, Paminen ein »letztes Lebewohl« zu sagen. XXI. Auftritt. Dialog. 19. Terzett.

Es ist sehr wichtig, dass Tamino in seiner schmerzlichen ablehnenden Haltung gegen Pamina beharre und dass diese von einer immer deutlicher zu offenbarenden Trostlosigkeit befallen wird, damit der später hervorbrechende Zustand halben Wahnsinns bei ihr ordentlich vorbereitet erscheint.

Die fast bis zum Schluss durchgeführte Begleitungsfigur im Terzett ist so vordringlich instrumentirt (Br., Vc., 2 Fag. im Einklange), dass sie eine ihre Einfachheit weit übertreffende Aufmerksamkeit auf sich lenkt. In der That drückt sie das Bangen, die Vorsorge, die namentlich Paminen für Tamino erfüllt, von der aber weder Tamino noch auch der väterliche Sarastro frei sind, treffend aus:



Schon während des Schlusses (der letzten 10 Tacte), welcher die

Digitized by Google

Musik nach und nach erloschen lässt, haben sich alle, Pamina und Tamino nach verschiedenen Richtungen, zu entfernen.

XXII. Auftritt. Dialog. XXIII. Auftritt. Jetzt erscheint auch Papageno. Als er den leeren Saal verlassen will, leuchtet ihm aus jeder Thür Feuerschein entgegen. Endlich erlöst ihn der Sprecher aus seiner kritischen Lage. Er ist sehr ungehalten über ihn und theilt ihm mit, dass er »das himmlische Vergnügen der Eingeweihten« nie fühlen werde. Statt dessen wünscht sich Papageno nur ein Glas Wein, das sofort erscheint und dasjenige Verlangen in ihm erweckt, welches ihm seiner ganzen Naturanlage nach als das »idealste« erscheinen muss und welches er in seinem Liede:

20. Lied.

in echt volksthümlicher Weise formulirt. In seiner frohen Laune füllt er die Pausen mit seinem Glockenspiel aus.

XXIV. Auftritt. Durch die heiteren Klänge angelockt, kommt tänzelnd das alte Weib herbei, das ihm die unliebsame Mittheilung macht, dass, wenn er sie nicht heirathe, er im Tempel zeitlebens bei Wasser und Brot eingekerkert werde. Als practischer Mann zieht er dem Gefängniss eine Vernunftehe vor. Sobald er seinen Treueschwur leistet, verwandelt sie sich in eine junge, liebreizende Schöne in einem Federnkleide, das dem seinigen ähnlich ist: Papagena ist's, die er umarmen will, als der zurückkehrende Sprecher XXV. Auftritt. sie ihm plötzlich entzieht. Er will ihm nach, als dieser ihm ein: »Zurück!« entgegendonnert. Papageno ruft aus: »Eh' ich mich zurückziehe, soll die Erde mich verschlingen!« Sarastro hält ihn beim Wort, er versinkt.

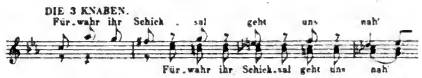
Verwandlung. XXVI. Auftritt. Zum dritten Mal sinken die drei Genien auf einen der Gärten Sarastros hernieder. Sie lobsingen die Morgen-

Digitized by Google

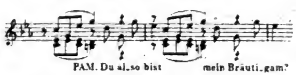
dämmerung des Tages der Weisheit in einem verklärten, überirdisch milden Gesang. 21. Finale. Andante.

Neben den Streichinstrumenten benutzt Mozart hier Fagott, Klarinetten und Hörner oft als gesonderte Instrumentengruppe, so im ganzen Vorspiel, und zwar mit einer Wirkung, der sich wohl kein für Wohlklang empfängliches Ohr verschliessen kann, zumal in den letzten Tacten des Vorspiels, in denen sich ein göttliches Mitgefühl für die Schicksale der Sterblichen zu regen scheint:

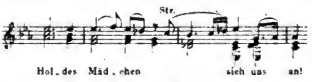
Da sehen sie Paminen nahen, in einem Zustande, der ihnen tiefstes Mitleid einflösst: XXVII. Auftritt.



Sie glaubt, ein Bild des Jammers und in halbem Wahnsinn, in dem Dolch in ihrer Hand ihren Bräutigam zu erblicken (man beachte die theilnahmsvollen Interjectionen des Streichorchesters):

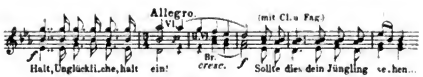


In ihre verzweiflungsvolle Klage tönt der Knaben süsses Trostwort (mit Klarinette und Flöte, dann Streichinstrumente) hinein:



das ungehört verhallt; sie ergreift den Dolch, um dem Liebesgram zu entgehen, als die Knaben ihr in den Arm fallen und ihr in süss beweglichen Tönen: Allegro.

Digitized by Google



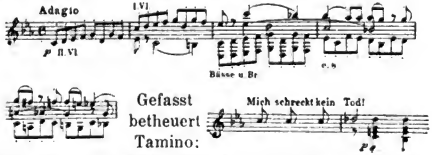
betheuern, dass Taminos Treue so beständig sei, wie seine Liebe echt, sie führen die Beglückte von dannen.

Den Ausdruck kindlicher Innigkeit und der Keuschheit der Empfindung hat vorher wohl Niemand so getroffen als Mozart in diesem Satz. Wie Wenige ihn später erreicht haben, braucht nicht erst betont zu werden.

Verwandlung. XXVIII. Auftritt. Adagio.

Wir finden Tamino im Begriff seinen letzten Prüfungsweg anzutreten.

Die Musik erschöpft hier ihre wirksamsten Farben, ihre ergreifendsten Accente, um den Ernst und die tiefere Bedeutung des Vorganges in den Vordergrund zu rücken, so namentlich im Anfang, wo die zwei Geharnischten Taminos Blick für die Erkenntnis seiner Prüfung durch ernste Weisheitslehre schärfen. Der Komponist griff zu der alten Choralmelodie »Ach Gott, vom Himmel sieh darein«, nach der die beiden Männer im Einklang mit den Holzbläsern und schwach angegebenen Posaunen ihre Aussprüche singen und liess diese ernste Grundlage in der strengen Weise der »Väter« unserer Musik, im Stil der Passionen eines Seb. Bach von kontrapunctirenden Stimmen umspielen:



man beachte die grelle Dissonanz bei »Tod«). Schon bittet er, »des Schreckens Pforten« aufzuschliessen, als er Paminens sehnsüchtigen Ausruf vernimmt und die beseligende Kunde von seinen Begleitern empfängt, dass er

Allegretto.

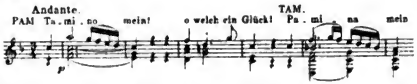
nicht nur mit ihr sprechen, sondern auch den Prüfungsgang Hand in Hand mit ihr antreten dürfe.

Schikaneders Hass gegen das weibliche Geschlecht scheint hier endlich zur Ruhe gekommen zu sein; wenn er sagt: »Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, ist würdig und wird eingeweiht«, so lässt er der Pamina sogar die ganz unfreimaurerische Aufnahme in den Bund zu Theil werden.

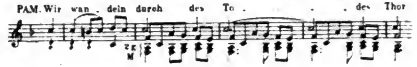
Andante.

Die Gelegenheit, hier ein Liebesduett anzubringen — welches das einzige in der Zauberflöte gewesen wäre, von der Erörterung der Pamina und des Papageno über die Liebe im Duett 7 abgesehen —, hat der Dichter unterlassen, vielleicht um des Ernstes der Situation willen, wahrscheinlicher aus Unachtsamkeit. Statt dessen werden wir mit der Entstehungsgeschichte der Flöte bekannt gemacht, auf der Tamino auf Paminens Anrathen während der bevorstehenden Wanderung zur Bannung der Gefahren spielen soll.

Wie rein und zart Mozart eine durch sittlichen Ernst geläuterte Liebe auffasst und wie er der Mann gewesen wäre, selbst ein kurzes Zwiegespräch der Liebenden mit dem Ernst des Orts und der Lage in Einklang zu setzen, lassen die ersten Tacte ahnen, mit denen die Liebenden einander in die Arme sinken:

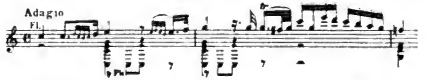


Die Zuversicht, dass beide die bevorstehende Gefahr siegreich überwinden werden, spiegelt sich in dem Ensemble des Schlusses des Andante wieder, der nachher in der Umkehrung, indem Pamina Taminos Stimme übernimmt, wiederholt wird:



Digitized by Google

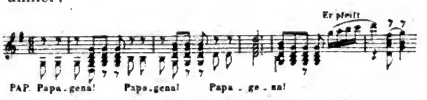
Marsch. Adagio. Sollen wir es als besondre Feinheit bezeichnen, wenn Mozart die eigentliche Wanderung, also den äussern und, bei der Unmöglichkeit, die Gefährlichkeit des Wassers und Feuers für die Liebenden darzuthun, rein äusserlichen Vorgang so schlicht wie nur möglich ausstattete? Und doch, hat er nicht damit richtiger gehandelt, als wenn er grosse Tongemälde entworfen hätte? Freilich, die Begleitung zur Flötenstimme ist bezeichnend genug, sie erweckt sogar etwas wie heilige Schauer (Horn, Trompete. Posaune, Pauke):



Aber sogar mit der gleichen Weise bekämpft Tamino Wasser und Feuer!

Allegro. Da erschallen schmetternde Fanfaren, der Hintergrund öffnet sich, man erblickt die versammelten Priester, welche in einem Jubelchor die bewährten Prüflinge in ihre Mitte nehmen und dem Tempel zuführen.

Verwandlung. XXIX. Auftritt. Allegro. Was ist indess aus dem Reisegefährten, dem Prüfling wider Willen, geworden, dem die listigen Priester den Gegenstand höchster Wünsche zeigten, um ihm denselben sofort wieder zu entreissen? Die Erde, die ihn zuletzt verschlang, hat ihn zwar wieder ausgespieen; dafür droht ihm die Liebespein verhängnissvoll zu werden. Auf seiner Pfeife spielend und den Namen der Geliebten rufend irrt er umher:



Er fühlt wenigstens Reue darüber, dass er durch sein

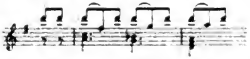
Digitized by Google

Plaudern sein Glück verscherzt und vollbringt so den ersten Schritt zur Besserung.

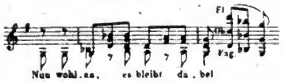
Das »Brennen« und »Zwicken« im Herzenskämmerlein erfährt eine drastische Zeichnung:

Auch er sieht keinen andern Ausweg aus seiner Noth als den Tod, für den er die verbreitetere und schlichtere Art des Hängens erwählt. Doch so leichten Kaufs reift bei ihm der Entschluss nicht zur That, dazu hat er das Leben zu gern, auch deutet die Musik durch Seufzer:

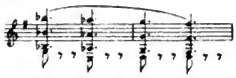
die Rührung an, die ihn überkommt, wenn er ausruft: »diesen Baum da will ich zieren« und wenn er später der Welt in etwas wienerischer Redeweise kund thut: »weil du böse an mir handelst, mir kein schönes Kind zubandelst, so ist's aus, so sterbe ich..« Da wagt er einen letzten Versuch, er wendet sich direct zum Publikum, ob hier keine sei, die sich seiner erbarmen wolle:



Da auch unter den Zuschauern alles stille bleibt, so trifft er langsam seine Anstalten, langsam — »Nun, ich warte noch ... es sei! bis man zählet eins, zwei, drei!« Er zählt, und pfeift dazwischen, und fügt noch obendrein lange Pausen dazu. Da alles vergebens ist, hängt er sich? nein, er singt einen kurzen wehmüthigen Schwanengesang:

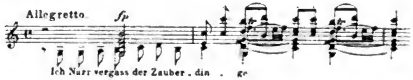


Bis zuletzt ist der komische Ton in der übertriebenen Empfindsamkeit der Musik mit unwiderstehlicher Wirkung beibehalten, zum Schluss wehklagt noch die Accordfolge:

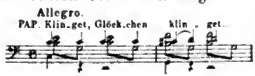


Dabei ist durch die schlichte Musik und den tänzelnden Rhythmus stets der joviale Grundzug in Papagenos Charakter festgehalten.

Allegretto. Da erweisen sich die drei Knaben zum zweiten Mal als Retter; mit der Moral: »man lebt nur einmal, das sei dir genug« suchen sie ihn von seinem verzweifelten Entschluss abzubringen. Als er ihnen seinen Jammer schildert, erinnern sie ihn an die Glöckchen. Froh ruft er aus (während die Musik schon das Klingen und Klingeln andeutet):



Allegro. Und wirklich, das lebhafte ungeduldige Liedchen, das er zu seinen Glöckchen singt:



hat die Zaubermacht, die Ersehnte herbeizuführen. Nach dem ersten überglücklichen Staunen, in welchem beide nur die Sylbe Pa — auszusprechen vermögen, die sie nach und nach immer schneller bis zu drolligem Geplapper wiederholen:

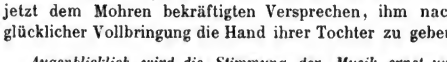
entzücken sie sich am Vorgefühl der Elternfreude und malen ihre Wonne in so lebhaften Farben, dass man schon die kleinen Papagenos und Papagenas um sie herumtanzen zu sehen meint. Und in der Musik plappert und schnattert das in so fröhlicher Ausgelassenheit, dass

Digitized by Google

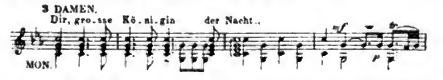
jedem Andern um einen so gewaltigen Kindersegen bange werden könnte.

Inzwischen schleicht die Königin mit ihren drei Damen, von Monostatos geführt, durch die unterirdischen Gewölbe des Tempels herbei, um einen vernichtenden Schlag gegen den Priesterbund zu führen. Wie richtig Sarastro die Königin beurtheilt hat, erhellt aus ihrem, jetzt dem Mohren bekräftigten Versprechen, ihm nach glücklicher Vollbringung die Hand ihrer Tochter zu geben. Verwandlung. XXX. Auftritt. Più moderato.

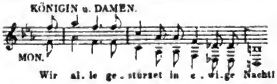
Augenblicklich wird die Stimmung der Musik ernst und von unheimlicher Starrheit:



Schaurig tönt der Racheschwur, den die Damen und Monostatos der Gebieterin leisten, durch das Dunkel:



Da verwandelt ein mächtiger Donnerschlag, von erschütternden Orchesteraccorden begleitet, das Gewölbe in das von strahlendster Helligkeit erleuchtete Innere des Tempels, die Königin und ihre Gefolge versinken mit dem charakteristischen Wehruf: Letzter Auftritt.



Sarastro und sein ganzer Bund sind versammelt, um das in Noth und Gefahr bewährte Paar zu empfangen und ihm die doppelte Weihe des ehelichen Bundes und der Einführung in die Gemeinschaft der Weisen zu verleihen.

Digitized by Google

Andante a tempo. In einem weihevollen kurzen Andantesatz erschallt ein Dankruf an Isis und Osiris, die dem Paar beigestanden, und im Allegro lobsingen alle die Stärke, welche
Allegro. »krönet zum Lohn die Schönheit und Weisheit mit ewiger Kron'.«

Wenn Mozarts »Entführung« die früheste unter den Opern des heutigen Repertoires ist, welche auf deutschen Text komponirt wurde, so bildet die »Zauberflöte« die früheste, in welcher die deutsche Tonsetzkunst und deutsches Empfinden zu ganz schlackenreinem Durchbruch gekommen sind. Die Musik hat selbst da, wo Schikaneder nachweislich den Komponisten zu möglichster Volksthümlichkeit drängte, nichts von dem faden Reiz und der inhaltlosen Gefälligkeit, welche in den gleichzeitigen Opern der Italiener oder der in künstlerischer Hinsicht italienisirten Deutschen fast durchgängig sind und welche einen Joseph II. so sehr gefesselt hielten, dass er Anfangs nicht ohne Kopfschütteln die Mittheilung Da Pontes aufnahm: Mozart, der Mann der ernsten, komplicirten Musik, wolle sich an die Komposition einer Opera buffa, der »Hochzeit des Figaro« wagen. Mozart wusste das Herz des deutschen Volks zu treffen, ohne dass er desswegen den Geschmack und die Tiefe des genialen Künstlers verläugnete. Der beste Beweis für die Deutschheit dieser Musik ist die Erscheinung, dass die »Zauberflöte« weder in Frankreich noch in Italien für längere Zeit hat Boden gewinnen können, während jahraus jahrein das deutsche Publikum sich an ihren Schönheiten entzückt. Wenn in Mozarts andern Opern auch viele Theile von kunstvollerem Bau, von fesselnderer Behandlung des vielstimmigen Satzes namentlich in den Ensembles anzutreffen sind, so echt und so rein hat er nie empfunden, wie hier. Mozart

Digitized by Google

liebte sein Vaterland; seinem Vater, vor dem er keine Geheimnisse besass, hat er's oft genug bekannt.

Erst bei der Komposition dieses Stoffs, der sich an das Volk in ernsten und heiteren Stunden wandte, streift er alle Fesseln, welche ihn noch an die herrschende italienische Kunst knüpfen, ab und liess seinem innersten Fühlen freien Lauf. Und auch Mozart war keine Minerva, die fertig aus dem Haupte des Donnerers hervorsprang; die »Zauberflöte« ist das letzte, aber auch in vieler Hinsicht das reifste Werk, das er für die Bühne geschrieben. Das ist besonders an seiner Beherrschung der Ausdrucksmittel zu erkennen. In keiner Oper weiss er den Singstimmen, wie den Instrumenten so sehr ihre vortheilhaftesten Seiten abzugewinnen, in keiner entfaltet er solchen Wohllaut, wie in dieser. Das gilt nicht allein für die Stimmen und die Instrumente gesondert, sondern auch für ihre Vereinigung. Nirgends ist solche Geschicklichkeit, die Singenden nach Gebühr aus dem Orchester hervortreten zu lassen, das Orchester je nach Erforderniss und Wirksamkeit bald als bescheidenen Diener, bald als Freund und Erläuterer, bald als Herrscher zu behandeln, anzutreffen, wie hier. Endlich zeugt grade diese Partitur von einem bisher nicht erreichten Feingefühl für das, was man den Theaterstil nennen könnte und womit wir die jedem theatralisch wirksamen Kunstproduct unerlässliche Schärfe der Charakteristik und Knappheit in der Satzbildung verstehen. Nirgends empfangen wir den Eindruck eines Zuviel in der Musik, und die musikalischen Gebilde heben sich von einander mit nicht zu verwischender Deutlichkeit als ureigenste Bestandtheile der zugehörigen dichterischen Elemente ab.

Ein allgemein verbreiteter Vorwurf richtet sich gegen das Textbuch Schikaneders. Aber ein Text, der im Stande war, Mozart zu solchen Tönen zu begeistern, kann eigentlich

so schlecht nicht sein, wie allgemein geglaubt wird. Auch hat kein geringerer als Goethe viel Rühmens von diesem Text gemacht und ihn für würdig befunden, ihm eine Fortsetzung (»der Zauberflöte zweiter Theil«) zu geben. Freilich hat Schikaneder oft in bedenklicher Weise das Dramatische und Theatralische vermischt; statt zu zeigen, wie die Vorgänge auf die Personen wirken, statt uns die Seelenbewegungen zu schildern, welche sich in diesen infolge der Vorgänge vollziehen, häuft er Vorgänge auf Vorgänge, und namentlich der edle Tamino wird dadurch im zweiten Aufzuge zu einer wahren Marionette der Weisheit. Aber grade diese Vorgänge bildeten durch ihren mystischen Hintergrund für die Musik eine äusserst dankbare Aufgabe, und mit wahrhaft kindlicher Überzeugungstreue hat Mozart den tiefen Sinn, der ihnen zu Grunde liegt, in seiner Musik erschlossen. Sicherlich sind die Verse meist dilettantisch und oft abgeschmackt; dennoch belasten sie die Musik nicht durch Bilderreichthum und Verstandesschlüsse, und grade an ihren Schlagwörtern kann man das richtige Gefühl des Textdichters für das der Musik Zweckmässige erkennen. Wirklich kann man Schikaneder nur sein Autodidaktenthum, seine mangelhafte Herrschaft über den sprachlichen Ausdruck, seine Unkenntniss vom Wesen des Dramatischen zum Vorwurf machen, in allem Übrigen legt er eine ganz entschiedene Begabung an den Tag. Als wahrer Meister erscheint er in der Kenntniss der theatralischen Opernwirkungen. Trotz der Längen, die oft im Text nachzuweisen sind und die auch die schönste Musik nicht vertuschen könnte, haben wir in der »Zauberflöte« nirgends das Gefühl einer Länge. Die Abwechselung und das Stimmungsvolle der einzelnen Scenen täuscht jeden Zuschauer über die oft zu Grunde liegende Leerheit der Handlung hinweg.

Digitized by Google

c. Ludwig van Beethoven.

am 16. December 1770 in Bonn geboren, am 26. März 1827 in Wien gestorben, hat nur eine einzige Oper komponirt, und zwar auf Anregung des Textdichters der »Zauberflöte« Schikaneder. Dieser war inzwischen in das neue Theater an der Wien übergesiedelt; er glaubte mit einer Beethovenschen Oper einen ebenso glücklichen Griff, wie vordem mit der »Zauberflöte«, zu thun. Ein Text war bald beschafft, und Beethoven, der im Jahre 1803 sogar die dem Theaterkomponisten zustehende Wohnung im Theatergebäude bezogen hatte, begab sich an die Komposition. Infolge eines Directionswechsels wurde das Vertragsverhältniss bis zum nächsten Jahre unterbrochen, in welchem Sonnleithner für Beethoven in Bouillys Text »Léonore ou l'amour conjugal« einen dem Tondichter ausserordentlich zusagenden Stoff auffand. Dieser Text war bereits von Gaveaux komponirt und 1798 in Paris aufgeführt worden; denselben Stoff behandelte Ferdinand Paers 1804 in Dresden aufgeführte Oper »Eleonora ossia l'amore conjugale«. Beethovens Entwurf war um die Mitte 1805 beendet, die Partitur wurde während seines Sommeraufenthalts in Hetzendorf fertiggestellt, im Herbst begannen die Proben und am 20. November 1805 fand die erste Aufführung statt, welche keinen nachhaltigen Erfolg zu erzielen vermochte. Zunächst liess die Besetzung mit Ausnahme der Frauenrollen sehr viel zu wünschen übrig, dann verhinderten die kriegerischen Umstände und Aussichten eine geeignete Stimmung des Publikums, welches statt der aus Wien abwesenden Aristokraten zum grossen Theil Offiziere der französischen Besatzung in sich schloss.

Die wenigen ersten Aufführungen hatten die Mängel der ersten Fassung der Oper klargestellt. In einer

Digitized by Google

Berathung von Freunden Beethovens beim Fürsten Lichnowsky im December wurden wichtige Vorschläge, welche die grössere Bühnenwirksamkeit der Oper zum Zweck hatten, festgestellt und von Beethoven ausgeführt, und in der That kam die Oper in umgeänderter Gestalt am 29. März 1806 mit nicht ungünstigem Erfolg zur Darstellung. Da jedoch nach der zweiten Aufführung zwischen Beethoven und den Ausführenden, welche seine Unzufriedenheit erregt hatten, einerseits, und der Theaterkasse, von der er sich in der Berechnung der Tantièmen hintergangen glaubte, andrerseits, Misshelligkeiten ausbrachen, so unterblieben vorläufig weitere Aufführungen.

Im Anfang des Jahres 1814 erinnerten sich die Inspicienten der Hofoper Saal, Vogl und Weinmüller des »Fidelio« und wählten ihn zu ihrem Benefiz. Wieder unterlagen sowohl der Text, wie die Musik grossen Veränderungen. Fr. Treitschke erwarb sich namentlich durch die knappere und lebensvollere Fassung des Dialogs ein grosses Verdienst. In Beethovens Tagebuch findet sich die Notiz: »die Oper bis 15. Mai (1814) verbessert.« Die erste Aufführung der Oper in dieser endgültigen, noch heute gebräuchlichen Gestalt erfolgte am 23. Mai. Von da ab brach sie sich schnell und überall Bahn.

Fidelio.

Oper in zwei Aufzügen.

Die Ouverturen. *Zur Oper gehören nicht weniger als vier Ouverturen, die drei sogenannten Leonoren-Ouverturen und die in den Theateraufführungen gebräuchliche Fidelio-Ouverture. Die letztere entstand kurz vor der ersten Aufführung 1814, ihre heiter angeregte Stimmung und ihr gefälliges Wesen haben mit der*

Digitized by Google

Oper wenig zu thun; höchstens bereitet sie auf die erste Scene zwischen Marzelline und Jaquino vor. Dagegen erfüllt die sogenannte erste, der Entstehungszeit nach dritte Leonoren-Ouverture, welche Beethoven für eine nicht zu Stande gekommene Aufführung der Oper in Prag geschrieben hat, recht wohl die Anforderungen, die man früher in Bezug auf den äusseren Umfang und den Stimmungsgehalt an eine Opernouverture zu stellen pflegte. Als noch treuere Stimmungsabbilder der Oper dürfen aber die sogenannten zweite und dritte Leonoren-Ouverturen gelten, welche auch durch Motive mit der Oper verknüpft sind, in welchen, wie in der ganzen Oper, das entscheidende Signal, welches das Nahen des rettenden Ministers ankündigt, den Höhepunct bildet. Namentlich beansprucht die sogenannte dritte durch ihre Formvollendung und durch die Breite ihrer Anlage bei der Grossartigkeit ihrer Gedanken den vornehmsten Rang unter allen. Auch wird sie in den heutigen Aufführungen meist vor dem letzten Finale eingeschoben. Da aber heute der Geschmack der Zuhörer in Bezug auf Ouverturen ein viel anspruchsvollerer geworden ist, so ist garnicht einzusehen, warum diese Ouverture nicht überall die Stelle am Anfang der Oper einnimmt, welche ihr mit viel grösserem Recht zukommt, als der weniger gehaltvollen Fidelio-Ouverture.

Vorgeschichte.

Pizarro, der gewalthätige Gouverneur des Staatsgefängnisses unweit Sevilla, hat einen seiner heftigsten Widersacher, den ehrenhaften, für die Gerechtigkeit mit Leib und Leben einstehenden Florestan heimlich festsetzen lassen. Des Gefangenen Weib Leonore, welche den Aufenthalt ihres Gatten im Staatsgefängniss vermuthet, verbirgt sich in Männerkleidern; es gelingt ihr, beim Kerkermeister Rocco unter dem Namen Fidelio Dienste zu erhalten und sich ihm durch ihren Fleiss und ihre Klugkeit angenehm zu machen.

I. Aufzug.

Die Bühne stellt den Hof des Staatsgefängnisses dar. Marzelline, die Tochter Roccos, ist mit Plätten beschäftigt; Jaquino, Pförtner des Gefängnisses, benutzt die

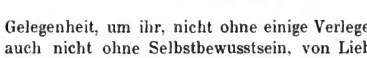
I. Auftritt.

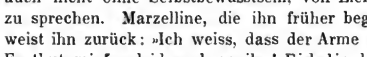
1. Duett.

Digitized by Google

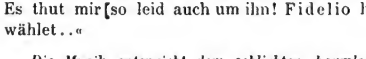
Gelegenheit, um ihr, nicht ohne einige Verlegenheit, doch auch nicht ohne Selbstbewusstsein, von Liebe und Ehe zu sprechen. Marzelline, die ihn früher begünstigt hat, weist ihn zurück: »Ich weiss, dass der Arme sich quälet, Es thut mir [so leid auch um ihn! Fidelio hab' ich gewählet..«

Die Musik entspricht dem schlichten harmlosen Empfindungskreise des bürgerlichen Lebens. Sehr bezeichnend ist das Stocken Jaquinos, bevor er sich zu seinem Werbeantrag entschliesst, wiedergegeben, welche später so in der dreimal wiederholten Figur im Anfang: Worten: »Ich habe zum Weib dich gewählet« etwas mehr in Fluss kommt:

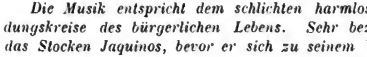




Die Musik drückt hier das aus, was man mit der Redensart »um den heissen Brei gehen« bezeichnet. Das Pochen an der Pforte, welches Jaquinos Herzensergiessungen zweimal unterbricht, ist genau in der Musik angegeben:



und es ist selbstverständlich, dass das Pochen auf der Bühne mit diesen Noten zusammenfallen muss.' Nur sobald Marzelline Fidelios Erwähnung thut, wird die Musik zarter und inniger:



Dialog.

Nachdem Jaquino den letzten der pochenden Störenfriede schon etwas unwirsch angefahren hat, erschallt aus dem Schlossgarten rechts immer befehlerischer Roccos Stimme, und der arme Bursche muss diesmal endgültig auf seine Liebeswerbung verzichten.

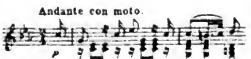
II. Auftritt. 2. Arie.

Jetzt ist Marzelline endlich allein, nichts hält ihre Gedanken mehr ab, sich dem Gegenstand ihrer Liebe zu weihen. Sie wünscht mit ihm vereint zu sein; bei allen

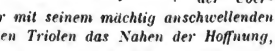
Digitized by Google

Verrichtungen ihres stillen häuslichen Lebens empfindet sie seine beseligende Nähe: »Die Hoffnung schon erfüllt die Brust mit unaussprechlich süsser Lust.«

Die Musik ist, so sehnsuchtsvoll sie ist, so harmlos und treuherzig:



Sehr feinsinnig bezeichnet der Übergang vom Moll zum Dur mit seinem mächtig anschwellenden Fis und den nachfolgenden Triolen das Nahen der Hoffnung, die alle Sorgen, alle Misshelligkeiten in süsse Liebeswonne auflöst:



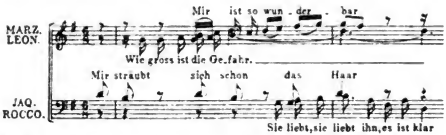
III. Auftritt. Dialog. IV. Auftritt.

Rocco und Jaquino kehren aus dem Garten zurück. Fidelio kommt übermüdet mit einer Kette, die er vom Schmied abgeholt, mit Lebensmitteln und einer Büchse (oder Mappe), in welcher Briefe verschlossen sind, aus der Stadt; er übergiebt Rocco Rechnungen, welche dieser schmunzelnd überblickt, indem er sich des Gewinnes freut, den ihm »der Schelm, offenbar um seiner Marzelline willen,« einbringt; diese bemüht sich fürsorglich um den erschöpften Fidelio, indess Jaquino die Übrigen misstrauisch beobachtet. Während Rocco und Marzelline sich schon in der Hoffnung einer baldigen Verbindung mit Fidelio wiegen, und sich dem Jaquino »schon das Haar sträubt, da der Vater einwilligt,« erkennt Leonore die Gefahr, in die sie durch ihre Verkleidung gebracht worden ist.

3. Quartett.

Um die verschiedenartigen Empfindungen der Singenden in eine einheitliche musikalische Form zu bringen, hat Beethoven sich des Kanons bedient; er lässt jede Stimme mit der gleichen Melodie beginnen und führt sie nachher in selbständiger Gegenmelodie (Kontrapunct) weiter. Folgendes ist die Gestaltung der Singstimmen beim Eintritt der letzten Stimme, des Jaquino:

Digitized by Google



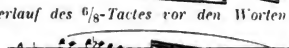
Durch die allmählich zunehmende Mannigfaltigkeit der Stimmenverwebung und durch die hinzutretende orchestrale Ausschmückung bildet dieser Kanon einen ebenso kunstfertigen, wie wirkungsvollen Tonsatz. (Vgl. den Kanon in Mozarts »Cosi fan tutte«, II. Aufzug. Finale, Larghetto.)

Dialog. Nachdem Jaquino sich wieder entfernt hat, eröffnet Rocco seiner Tochter und dem Fidelio, dass er am Tage nach der bald bevorstehenden Abreise des Gouverneurs nach Sevilla sie beide zu verehelichen gedenke. Doch die Liebe sei nicht das Einzige, was zu einer guten Haushaltung erforderlich sei.

4. Arie. »Hat man nicht auch Gold daneben, kann man nicht ganz glücklich sein«, beginnt seine Lobpreisung, die mit den Worten endet: »es ist ein mächtig Ding, das Gold.«

Das Klimpern und Rollen des Goldes findet sich in mehreren Tonmalereien veranschaulicht, zuerst in den Verzierungsfiguren:

dann in dem Tonleiterlauf des $^6/_8$-Tactes vor den Worten: »Doch wenns in der Tasche fein klingelt und rollt«:



und zum Schluss bei den Worten: »Es ist ein schönes Ding, das Gold«, wo die Begleitung:

das Klappern des Edelmetalls ebenso nüchtern wie getreu nachahmt.

Digitized by Google

Dialog.

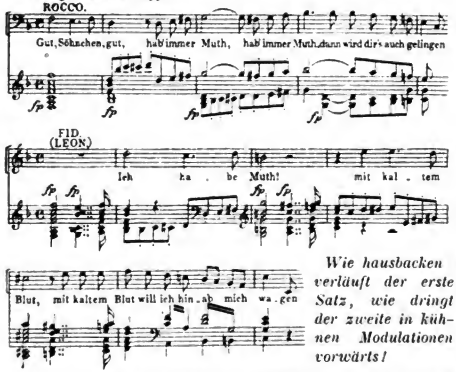
Fidelio sieht als einzige Quelle des ehelichen Glücks die Liebe an; doch nicht weniger hoch glaubt er Roccos Vertrauen achten zu müssen, welches dieser ihm noch immer vorenthalte. Unter dem Vorwand, dem Rocco bei seiner beschwerlichen Gefängnissarbeit helfen zu wollen, und auf zärtliche Zurede Marzellinens erhält Fidelio Roccos Erlaubniss, ihn fortan auch in die unterirdischen Gewölbe begleiten zu dürfen. Nur bei einem Gefangenen, der »ein grosser Verbrecher sein oder grosse Feinde haben muss«, macht Rocco Vorbehalte. Seine Andeutungen über das Elend, in welchem derselbe schon seit zwei Jahren schmachte, erschüttern Fidelio einen Augenblick aufs Heftigste, da genau dieser Zeitraum seit Florestans Verschwinden verstrichen ist, bis er mit den Worten: »Ich habe Muth und Stärke!« wieder Fassung gewinnt.

5. Terzett.

Rocco lobt seine Entschlossenheit, Fidelio schöpft in doppelsinniger Rede aus »hohem Lohn« die Widerstandskraft der Liebe gegen hohe Leiden; noch heute will Rocco den Gouverneur ersuchen, dass Fidelio alle Arbeit mit ihm, der ja bald des Grabes Beute sei, theilen dürfe. Nur um so schneller hofft Marzelline den Geliebten zu besitzen, während Fidelio Roccos Vorsatz mit einer Beeiferung unterstützt, die ihn jedem aufmerksameren Beobachter verdächtig machen würde.

Wie mit dem Beginn der eigentlichen Handlung da, wo zum ersten Mal des Gefangenen Erwähnung geschieht, im Dialog eine ernstere Stimmung Platz greift, so nimmt auch die Musik im Terzett zum ersten Mal einen erhabenen Ausdruck an. Namentlich athmen die Worte des Fidelio stets eine heroische Entschlossenheit, die gleichwohl der weiblichen Zartheit nicht ermangelt. Man vergleiche nur die beiden ähnlich gebauten und doch dem Charakter der Singenden angepassten Gesangssätze des Rocco und des Fidelio im Anfang:

Digitized by Google



Wie hausbacken verläuft der erste Satz, wie dringt der zweite in kühnen Modulationen vorwärts!

Dialog. 6. Marsch. Rocco will die eingelaufenen Briefe dem Gouverneur überbringen, als während eines Marsches eine Abtheilung Soldaten aufzieht und Pizarro selbst erscheint.

Der spärlich dahinrinnende Handlungsverlauf der bisherigen Scenen, dem jeder Reiz des Wechsels, der grossen Stimmungsgegensätze fehlt und der, von wenigen grellen Schlaglichtern, die uns Leonorens Seelenleid zeigen, abgesehen, die nüchterne Sphäre kleinbürgerlicher Gemüthsinteressen nicht verlässt, erzeugt im Zuschauer eine desto grössere Empfänglichkeit für das Einsetzen der engeren Handlung, die mit dem Erscheinen Pizarros beginnt. Bulthaupt bemerkt über diesen Umschwung sehr richtig (Dramaturgie der Oper, I. Band S. 271): »Wir könnten uns auf den platten Boden der bürgerlich-komischen Oper versetzt glauben, wenn nicht die Gegenwart des Gefängnisses mit seinen verborgenen Schrecken etwas Ernstes erwarten liesse; jedenfalls aber ist alles gethan, um durch den Kontrast mit dem Gewöhnlichen und Niedrigen die Gestalt der Heldin zu ihrer vollen idealen Grösse anwachsen zu sehen.«

Digitized by Google

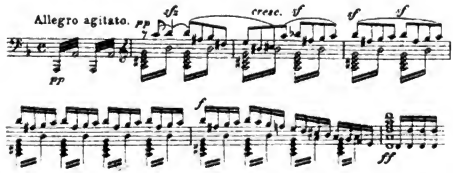
V. Auftritt. Dialog.

Pizarro erhält durch einen der empfangenen Briefe die Mittheilung, dass der argwöhnische Minister ihn mit einer Untersuchung zu überraschen beabsichtige und beschliesst demgemäss, den von ihm aus Rache eingekerkerten Florestan bei Seite zu schaffen.

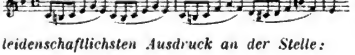
7. Arie mit Chor.

In seinem Herzen wechselt die Erinnerung an die von Florestan erlittene Demüthigung mit wilder Mordlust und dem Vorgefühl befriedigter Rache. Die Soldaten, welche sich nebst Rocco laut Angabe des Textes etwas mehr zurückziehen sollen (was bei den meisten Aufführungen nicht geschieht), schliessen von seinem Gebahren auf ein bevorstehendes wichtiges Ereigniss.

Die Arie beginnt mit einem dumpfen Paukenwirbel, dem alsbald schneidende Dissonanzen folgen:

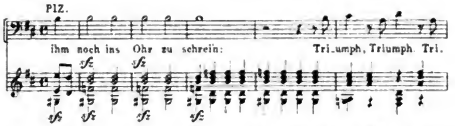


Starke Accente auf dem 2. und 4. Viertel wechseln mit Accorden, die während des ganzen Tactes ausgehalten werden und verleihen dem ganzen Tonbilde etwas unheimlich Flackerndes, Unstetes. Als ruhigerer Gegensatz erscheint zu den Worten: »Schon war ich nah', im Staube . . . dahingestreckt zu sein« eine wogende Figur:

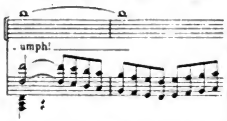


Die Mordgier Pizarros erreicht ihren leidenschaftlichsten Ausdruck an der Stelle:

Digitized by Google



Dialog.

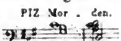


Pizarro lässt den Thurm von einem Trompeter bewachen, der, sobald er einen von Reitern umgebenen Wagen von Sevilla her nahen sieht, sogleich ein Signal geben soll; er lässt die Wache abmarschiren und begiebt sich daran, den alten Rocco für sein Vorhaben zu gewinnen.

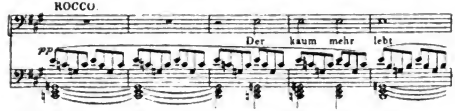
s. Duett.

Eine Börse mit Gold setzt diesen zunächst in die behaglichste Stimmung, die jedoch einen jähen Umschwung erleidet, als Pizarro ihm den für das Gold zu leistenden Gegendienst andeutet. Selbst die von Pizarro in die Waagschaale gelegte Sicherheit des Staats vermag den Alten nicht zum Henkersgeschäft zu bewegen. So entschliesst sich der Gouverneur selbst zur Rachethat und heisst Rocco, in der unterirdischen Cisterne ein Grab zu graben.

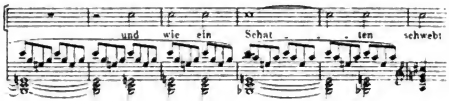
Der Musik wohnt eine kühle Gemüthlichkeit inne, wie sie Pizarro eben erheucheln kann, um den Alten zu überreden. Erst seine Weisung:



hebt sich bedeutsam ab. Das Zittern Roccos, ebenso Pizarros Worte: »Pizarro sollte beben?« erfahren eine deutliche Schilderung. Sobald von dem Gefangenen die Rede ist, aber nur wenn der mitleidige Rocco von ihm spricht, nimmt die Musik sofort eine tiefernste, düstere Färbung an:



Digitized by Google

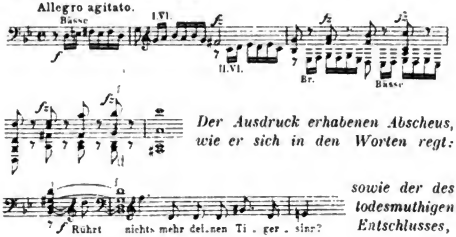


Bemerkenswerth ist ferner die Tonmalerei: »Dann werd' ich selbst vermummt mich in den Kerker schleichen«, welche im Einklang von der Singstimme und allen Streichinstrumenten ausgeführt wird. Bei dem Accord, der den Todesstoss andeutet, treten zum ersten Mal zwei Posaunen hinzu.

VI. Auftritt. 9. Rec. u. Arie.

Leonore hat die Scene belauscht, sie kommt in heftigster Erregung auf die Bühne und sieht den Davongehenden nach. Ihr Zorn über das verbrecherische Vorhaben Pizarros weicht der Erinnerung an ihr früheres Glück, die sie mit neuer Hoffnung füllt. Sie giebt ihrer Zuversicht Ausdruck, dass die Liebe auch das fernste Ziel erreichen wird (Adagio); die »Pflicht der treuen Gattenliebe« erfüllt sie mit zagloser Entschlossenheit, das Äusserste zu wagen und dem Gatten Trost zu bringen (Allegro).

Das Hervorstürzen Leonorens aus ihrem Versteck (in den Sechzehnteln), ihr Ächzen und Stöhnen über den verruchten Anschlag, den sie soeben belauscht (in den Accenten), wird mit Schärfe gekennzeichnet:

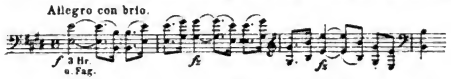


Der Ausdruck erhabenen Abscheus, wie er sich in den Worten regt:

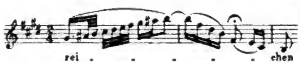
sowie der des todesmuthigen Entschlusses,

Digitized by Google

der aus der Fanfare am Anfang des Allegro con brio erschallt:



ist in einem vorher in der Musik unbekannten Grade getroffen. Die Singstimme ist virtuos behandelt, doch in einer Weise, die mit dem Heldenmuth eines kühnen opferfähigen Weibes durchaus vereinbar scheint, so beispielsweise in der Passage im Adagio: »sie (die Liebe) wird's er-



Auch die Instrumentirung erfordert eine kurze Bemerkung. Die Holzblasinstrumente, welche den »Farbenbogen« in lieblicher Weise andeuten, verschwinden im Adagio bis auf das erste Fagott, das mit drei Hörnern die einzige Bereicherung der Streichinstrumente bildet. Der Klangfarbe haftet dadurch eine innerliche Herbheit an, die zur Schilderung des weiblichen Heroismus geeigneter scheint, als der schillernde Farbenwechsel des grossen Orchesters.

VII. Auftritt. Dialog. VIII. Auftritt. Nachdem Jaquino Marzellinen zugesetzt, weil sie den Fidelio heirathen wolle, kommt Leonore mit Rocco aus dem Garten zurück und bittet ihn, die Gefangenen in den Festungsgarten hinauszulassen, was Rocco schliesslich erlaubt, indem er unterdess zu Pizarro geht, um ihn mit seinen Gesuchen wegen Marzellinens Heirath und Fidelios Gehülfschaft zu beschäftigen.

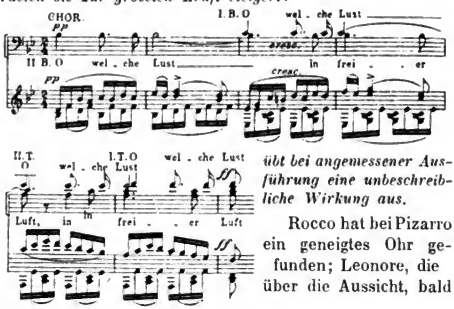
IX. Auftritt. 10. Finale. Die im ursprünglichen Text nur durch Leonorens Mitleid motivirte Herauslassung der Gefangenen wird in den heutigen Vorstellungen dadurch mit dem Drama verflochten, dass Leonore, noch im Zweifel, ob jener Gefangene im unterirdischen Gewölbe und ihr Gatte dieselbe Person seien, zu erfahren wünscht, ob sich unter den übrigen Gefangenen vielleicht ihr Gatte befinde. Sobald dieselben erscheinen, späht sie nach ihren Gesichtern,

Digitized by Google

um, sobald sie den Florestan nicht unter ihnen gefunden, wieder theilnahmsloser zu werden. Der Gesang der Gefangenen gilt naturgemäss zuerst der freien Luft, einer (oder einige) von ihnen ermahnt, auf Gott zu vertrauen; alle brechen in den begeisterten Ruf aus: »Rettung, Freiheit!«, als ein Anderer, der auf einen auf dem Walle spähenden Offizier deutet, zur Vorsicht mahnt. Sie ziehen sich in den Garten zurück.

Es ist doch wohl zu viel des Guten, wenn, wie es in den meisten Theatern geschieht, schon nach dem Abgehen des Pizarro zwei Wachtsoldaten auf der Gefängnissmauer Posten fassen und durch ihre linkische Vordringlichkeit, wie sie den Statisten zu eigen zu sein pflegt, den ganzen Chor stören. Man beachte dagegen die knappe Angabe des Textes: »Hier« — kurz vor den Worten: Sprecht leise, haltet euch zurück — »erscheint ein Offizier auf dem Walle und entfernt sich wieder.« Damit ist es grade genug!

Der Anfang der Instrumentaleinleitung zum Chor mit seinen lang ausgehaltenen ganz leisen Accorden in den Streichinstrumenten wirkt wie ein matter Lichtschimmer, der das Dunkel unmerklich erhellt. Der leise beginnende Gesang, der sich dann mit dem Hinzutritt aller übrigen Stimmen in vier Tacten bis zur grössten Kraft steigert:



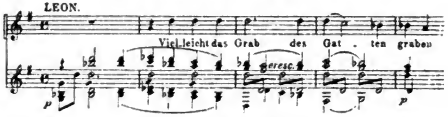
übt bei angemessener Ausführung eine unbeschreibliche Wirkung aus.

X. Auftritt.

Allegro vivace.

Rocco hat bei Pizarro ein geneigtes Ohr gefunden; Leonore, die über die Aussicht, bald

in die unterirdischen Kerker einzudringen, ausser sich vor Freude ist, erschauert bei dem Gedanken, dass sie vielleicht das Grab des eigenen Gatten graben werde:



Andanto con moto.

Rocco giebt ihr Weisungen für die bevorstehende Arbeit: »Wir müssen gleich zum Werke schreiten, du musst mir helfen, mich begleiten; hart ist des Kerkermeisters Brot.«

Diese verhältnissmässig nüchternen Worte sind von Beethoven zu einem ergreifenden Stimmungsbilde benutzt worden, zu welchem die Empfindungen Leonorens die Grundfarbe, der Vorgang des Grabens die Linienführung hergeben. Besonders die Fagotte und Klarinetten treten hier in charakteristischer Weise hervor:

XI. Auftritt.
Allegro molto.

Schon verliert Leonore einen Augenblick die Fassung, als die Aussicht, von Rocco am Ende zurückgelassen zu werden, ihr wieder ihre ganze Stärke zurückgiebt.

Plötzlich eilen Marzelline und Jaquino mit der Meldung herbei, der wachthabende Offizier habe die Freilassung der Gefangenen dem Pizarro gemeldet und dieser suche voller Ingrimm den Alten auf.

Die ganze sehr bewegte Scene wird nur von Streichinstrumenten ausgeführt, erst bei Pizarros Erscheinen setzen wirkungsvoll die Holzbläser, zwei Hörner und zwei Trompeten ein.

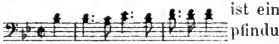
XII. Auftritt.

Pizarros Zorn wird mit Roccos Entschuldigung wegen des nahenden Frühlings, die eine sehr anmuthige Zeich-

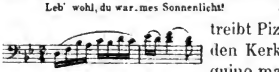
Digitized by Google

nung erfährt:

wegen des auf diesen Tag fallenden Namensfestes des Königs, bei dessen Erwähnung das ganze Orchester wie zum Tusch anstimmt, besonders aber mit den leise gesprochenen Worten: »der unten stirbt — « entwaffnet. Während die Gefangenen einen letzten Gruss an das Sonnenlicht senden, — ihr Gesang: Allegretto vivace.



ist eine gedämpfte Nachempfindung des Motivs ihres ersten Chors —:



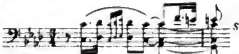
treibt Pizarro den Rocco an, in den Kerker hinabzusteigen. Jaquino macht seinen Gefühlen in den prosaischen Worten Luft: »Sie sinnen auf und nieder; könnt ich versteh'n, was Jeder spricht«, die an einzelnen Stellen leider ganz ungedeckt auftreten und desto mehr die Gesammtstimmung stören, je deutlicher und aufdringlicher sie von dem Vertreter des Jaquino vorgetragen werden. Während des ganz leisen Nachspiels werden die Gefangenen von Jaquino wieder in ihre Zellen geführt; unterdess mögen, wie es an vielen Bühnen geschieht, Rocco und Leonore Haue, Spaten und Laterne aus dem Hause holen und auf einen antreibenden Wink des Pizarro dem unterirdischen Gewölbe (das sich im Thurm befinden kann) zuschreiten.

II. Aufzug, I. Auftritt.

Die Bühne stellt den unterirdischen Kerker dar, in welchem Florestan in Ketten schmachtet.

11. Introduction und Arie.

Die längere Instrumentaleinleitung, die dem Recitativ vorausgeht, schildert das Elend des Gefangenen, seine stöhnende Klage:



seine stumme Ergebung:

den Aufschrei seines Schmerzes:

Besonders charakteristisch ist der dumpfe Ton der Pauke (A — Es) im zweiten Motiv.

Von der Wehklage über sein Schicksal wendet sich Florestan zur Gottesergebung. Der Trost, dass er seine Pflicht gethan, kühn die Wahrheit gesagt habe, lässt ihn seine Leiden geduldig tragen. Dieser Trost erscheint ihm »in einer an Wahnsinn grenzenden, jedoch ruhigen Begeisterung« als seine Gattin Leonore, die ihn »zur Freiheit, in's himmlische Reich« führt. Von seiner Gemüthsbewegung erschöpft, sinkt er wieder in Starrheit zurück.

Der musikalische Ausdruck erhebt sich in der ganzen Oper nicht zu gleicher Eindringlichkeit und Erhabenheit. Sobald Florestan seine Gattin zu sehen glaubt, schreitet die Oboe wie eine langsam schwebende Lichtgestallt allmählich nach oben:

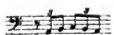
Ausser ihr, welche im ganzen Allegro die Melodie führt, sind von Blasinstrumenten nur noch zwei Hörner verwandt.

II. Auftritt. 12. Melodram und Duett.

Leonore, die mit Rocco die Treppe hinabgestiegen ist, sucht sogleich die Gesichtszüge des Gefangenen zu erspähen. Die schlimmste Befürchtung, dass der regungslos Dasitzende todt sei, wird durch eine Bewegung desselben zerstreut: Beide begeben sich an die Herrichtung des Grabes. Leonore beschliesst, den Gefangenen, wer er auch sein mag, zu retten.

Das Duett »Nur hurtig fort, nur frisch gegraben« bildet

Digitized by Google

eine der grossartigsten Eingebungen der dramatischen Musik. Es ist vollkommen aus der Situation herausempfunden und schmiegt sich aufs Engste an den äusseren Vorgang an. Die musikalische Nachahmung, welche das Graben veranschaulicht, erscheint hier aufs Höchste vertieft und sinnvoll. Zwei Posaunen in leise ausgehaltenen Tönen geben dem Ganzen einen starren Ernst. Das Kontrafagott verstärkt das von den Bässen ausgeführte Motiv des Grabens:  *und zwar mit einer Mächtigkeit der Wirkung, welche die häufige Unterdrückung dieses Instruments an den deutschen Theatern nur beklagen lässt.*

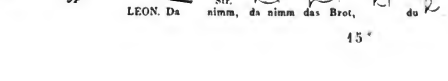
Dialog.

Leonore erkennt in dem Gefangenen, der aus seinem Halbschlaf erwacht ist und der den Rocco um eine Erquickung angeht, ihren Gatten; sie vermag ihre Erregung kaum zu bemeistern. Rocco: »Du bist ja ganz in Bewegung, du?« Leonore (in grösster Verwirrung): »Wer sollt' es nicht sein! Ihr selbst, Meister Rocco« — Rocco: »Es ist wahr, — der Mensch hat so eine Stimme« — Leonore: »Ja wohl — sie dringt in die Tiefe des Herzens — «.

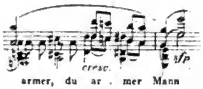
13. Terzett.

Florestan dankt dem Rocco für den dargereichten Trunk, Leonore erlangt schliesslich von Rocco die Erlaubniss, dem Gefangenen ein Stück Brot verabreichen zu dürfen.

Auch dieser Vorgang, wie Leonore zuerst dem Rocco für seine Bereitwilligkeit mit Gebärden dankt, sich dann, von Wonne und Leid überwältigt, zu ihrem Gatten wendet und ihm in abgerissenen Worten halb schluchzend das Brot überreicht, wird durch die Musik ungemein ergreifend dargestellt:



Dialog.

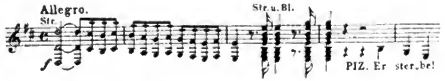


Rocco giebt dem draussen harrenden Pizarro durch einen Pfiff das Zeichen, dass das Grab fertig sei. Als Florestan in diesem Zeichen eine unheilvolle Vorbedeutung erblickt und in die Worte ausbricht: »O meine Leonore! — So soll ich dich nie wieder sehen?«, sucht diese, die kaum ihrer mächtig ist, ihm Muth zu verleihen: »Vergiss nicht, was du auch sehen und hören magst — vergiss nicht, dass überall eine Vorsehung ist — ja — ja, es giebt eine Vorsehung« (in der ersten Lesart: Vorsicht).

III. Auftritt.

Pizarro kommt vermummt herbei und befiehlt Leonoren, sich zu entfernen, und dem Rocco, den Florestan vom Stein loszuschliessen. Leonore weicht nach dem Hintergrunde zurück, kommt aber während des Folgenden immer mehr nach vorn.

11. Quartett.



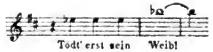
Doch bevor er diesen Entschluss ausführt, entdeckt er sich dem Florestan, er weidet sich an der Wollust der bald gekühlten Rache, und streckt seinen verderbenbringenden Arm immer drohender nach dem Opfer aus, *während in den*

Bässen das heftige Motiv:

immer mehr nach aufwärts schreitet. Seine Wuth kennt keine Grenzen, als Florestan ihn auch angesichts des Todes noch als Mörder brandmarkt; schon holt er zum Todesstreich aus, als Leonore hervorstürzt und sich zwischen ihn und sein Opfer wirft. So lange als Pizarro in Leonoren nur einen grossmüthigen jungen Burschen zu sehen glaubt, achtet er ihres Widerstandes kaum, er schleudert

Digitized by Google

sie zur Seite. Fassungsloses Staunen überkommt ihn jedoch, als Leonore ausruft:



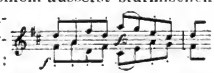
Schliesslich ermannt er sich zum letzten Mal, da bedroht ihn Leonore mit einer kleinen Pistole*), und im selben Augenblick ertönt auch das Signal, welches die Ankunft des Ministers verkündet:

»Pizarro steht betäubt, ebenso Rocco; Leonore hängt an Florestans Halse.« Die Trompete ertönt zum zweiten Mal und stärker.

IV. Auftritt. (gesprochen.)

Jaquino erscheint oben an der Treppe mit zwei Offizieren und mit fackeltragenden Soldaten, um dem Rocco des Ministers Kommen zu melden. Rocco lässt die Soldaten mit den Fackeln heruntersteigen, »damit sie den Herrn Gouverneur hinaufbegleiten,« wodurch er Pizarros Unthat vollends vereitelt. In einem äusserst stürmischen Schlusssatz, in welchem die freudige Erregung der Geretteten vorherrscht, mit dem Hauptmotiv:

a tempo.



tönt die heftige Gemüthserschütterung der handelnden Personen nach.

Es ist an vielen Theatern üblich, dass Pizarro, bevor er nach oben geht, noch einmal auf Florestan eindringt und dass Leonore ihn mit der Pistole nach und nach aus dem Kerker scheucht. Wenn auch Pizarro ein leidenschaftlicher Mann und besonders in diesem Augenblicke nicht ganz zurechnungsfähig sein mag, so wird er doch seit dem Signal und seitdem die »Leute mit den Fackeln« zugegen sind, überzeugt sein müssen, dass sein Spiel hier unten verloren ist. Wenn er wirklich noch nach dem Paar hinschielt, ob es ihn vielleicht aus dem

*) Nicht mit dem an den Theatern gebräuchlichen Revolver, der erst aus diesem Jahrhundert stammt. Das erste Patent auf den Revolver wurde im Jahre 1835 ertheilt.

Digitized by Google

Auge lässt, und wenn wirklich Leonore ihm ein letztes Mal mit der Pistole droht, so ist das alles, was im Interesse des guten Geschmacks zugestanden werden kann.

Die Musik ist fast durchgehends in dem ganzen Quartett eine äusserst erregte, stürmische, so zu sagen athemlose. Die Sänger haben Mühe, gegen das Orchester anzukämpfen. Noch schlimmer ist der Umstand, dass das Orchester, namentlich die Streicher nicht im Stande sind, bei dem üblichen schnellen Zeitmaass ihre Stimmen genau auszuführen; und so wird dieses Musikstück meist zu einem unverständlichen musikalischen Gewirr, aus welchem sich nur die scenischen Vorgänge abheben. Es wäre verdienstlich, wenn dieses Stück durch Maasshalten im Zeitmaass und in der Kraft einmal nach Gebühr geklärt und durchsichtig gemacht würde.

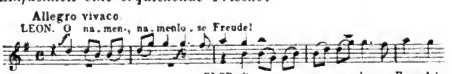
V. Auftritt. Dialog.

Leonore und Florestan sind zum ersten Mal wieder allein. Florestan: »O meine Leonore, was hast du für mich gethan.« Leonore: »Nichts, nichts, mein Florestan.« Das ist alles, was sie sprechen, und es darf als sinnentsprechend angesehen werden, dass ihre in dem ursprünglichen Text enthaltenen Erörterungen über die Ankunft des Ministers und die »tröstenden Zeichen Vater Roccos,« der ihre Hände zum Schluss des Quartetts ineinander fügte, in den heutigen Aufführungen fortfallen.

15. Duett.

Ausdrücke des Jubels über ihr Glück wechseln mit Danksagungen an den Höchsten.

Dieses Duett (2 Hörner, Holzblasinstrumente ohne Klarinetten) athmet einen fortreissenden Schwung und bei grösster Einfachheit eine erquickende Frische:



Leider wird seine Wirkung ebenfalls durch ein verhetztes Zeitmaass an den meisten Theatern beeinträchtigt.

VI. Auftritt. Dialog.

Der VI. Auftritt (Dialog), in welchem Rocco unter

Digitized by Google

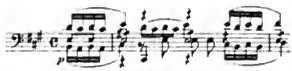
Zusicherung bester Aussichten für Florestans Befreiung die beiden Gefangenen abholt, um sie dem Minister vorzuführen, bleibt heute mit vollem Recht fort; er würde die Wirkung des Duetts erheblich abschwächen. Ohnehin ist der Zuhörer, der von Florestans Unschuld überzeugt ist, geneigt anzunehmen, dass der Minister es auch ohne Weiteres sei.

Verwandlung. VII. Auftritt. 16. Finale.

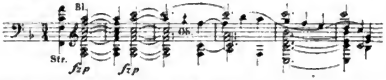
Die Scene stellt den Paradeplatz des Schlosses des Gouverneurs dar; die Schlosswache zieht auf, das Volk versammelt sich, der Minister Fernando, Pizarro mit Offizieren, die Gefangenen erscheinen. Die Letzteren preisen im Verein mit dem Volke die Freiheit, die ihnen Fernando in etwas summarischem Verfahren wiedergiebt. Da erscheint Rocco mit Florestan und Leonore und bittet auch für Florestan um die Befreiung. Fernando ist von dem Geschick des »Todtgeglaubten, des Edeln, der für Wahrheit stritt,« aufs Tiefste ergriffen. Pizarro will seine Schuld verringern, indem er den Rocco der Beihülfe an dem Mordversuche anklagt. Rocco: »Der Unmensch wollt' in dieser Stunde vollzieh'n an Florestan den Mord« — Pizarro (in höchster Wuth): »Vollzieh'n! Mit ihm!« Rocco (auf sich und Leonore deutend): »Mit uns im Bunde!« Rocco zieht sich dadurch, dass er sich sogleich auf Leonorens Seite schlägt, mit Geschick aus der Verlegenheit und gewinnt dadurch die Sympathien der Zuschauer, die er durch sein früheres Schweigen über Pizarros Frevelthat zu verscherzen in Gefahr stand, wieder. Darum ist es nöthig, dass der Darsteller des Rocco diese Worte, nicht ohne einigen Humor, zu deutlichem Verständniss bringe. Pizarro wird abgeführt, und Fernando bezeichnet Leonoren als die Würdigste, um die Ketten des Gatten aufzuschliessen. Ein Lobgesang auf Leonorens Treue beschliesst die Handlung.

Die Musik ist hier den übrigen Theilen der Oper nicht ganz ebenbürtig. Nur Fernandos Staunen bei Florestans Anblick »Gefesselt!« erfährt eine tief empfundene musikalische Deutung:

Digitized by Google



Und sobald Leonore ihrem Gatten die Ketten abnimmt, erhebt sich die Musik (Sostenuto assai, 3/4, F dur) wieder zu grösster Schönheit (Blasinstrumente mit Pizzicato bei den Streichern):



Der Schlusssatz (Allegro ma non troppo, C, später Presto, C) ist rauschend und wirkungsvoll, doch auch für die Sänger anstrengend. Man pflegt daher die Wiederholung im Presto (Tact 14—59) auszulassen.

Der Grund, warum es Beethoven bei der einzigen Oper »Fidelio« bewenden liess, liegt nahe genug. Als reifer Mann, der nicht mehr leichten Herzens von einem Versuch zum andern eilt, als ein Künstler von Ansehen und Bedeutung, der nicht mehr die Krone, die er auf einem Gebiet errungen, auf dem andern einbüsst, musste er erleben, dass sein dramatisches Kunstwerk nicht den Eindruck erzielte, welcher seinen instrumentalen Schöpfungen sonst auf dem Fuss folgte. Kein Publikum lauschte entzückt den Tönen, mit denen seine Bühnengestalten Schmerz und Freude kundgaben, seine Verehrer und Freunde vermochten nicht dem Verdict der Menge mit genügendem Nachdruck zu widersprechen, um nicht in ihm selber die Meinung aufkommen zu lassen, dass seine Kraft für die Oper sich doch nicht als ganz zureichend erwiesen hätte. Es muss wohl der Zweifel an sich selbst gewesen sein, der einen Beethoven dem Theater fortan gänzlich entfremdete! Denn wenn er

Digitized by Google

wirklich den Glauben zu seiner dramatisch musikalischen Begabung fest gehegt hätte, er wäre der Charakter gewesen, auch für diesen Glauben zu leiden und zu lernen. Ob freilich seine wachsende Taubheit nicht doch ein Hemmniss für seine Laufbahn als Bühnenkomponist gewesen wäre, ist freilich eine andre Frage. Denn wenn die dramatische Kunst nicht durch tausend Poren in die empfängliche Seele des Künstlers einströmt, so scheint sie in ihm keine lebensfähigen Schöpfungen erzeugen zu können.

Aber auf Grund des »Fidelio« zu behaupten, dass Beethoven eigentlich nicht zum dramatischen Komponisten berufen gewesen sei, scheint uns doch sehr gewagt zu sein. Wer die grosse Arie der Leonore, die Rachearie des Pizarro, den ganzen zweiten Aufzug geschrieben hat, welcher bis zum Duett »O namenlose Freude« eine Reihe von dramatischen Tonstücken bildet, deren eines grossartiger ist, als das andre, der war sicher zur dramatischen Komposition berufen. Freilich sind die Singstimmen nicht in gleichem Maasse mit innerster Kenntniss ihres ganzen Vermögens behandelt, wie das Orchester, aber genug, dass auch ihre Behandlung durchaus den Meister verräth. Und wer sagt denn, dass ein Beethoven bei früherer Bekanntschaft mit dem Theater und bei fortgesetzter Fühlung mit ihm nicht gelernt hätte, den Singstimmen alles abzulauschen, was sie an dramatischer Ausdruckskraft aufzuwenden im Stande sind, dass er sich mit den Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit nicht genau so vertraut gemacht haben würde, wie er es mit den Instrumenten gethan hat?

Freilich ist das dramatische Gebiet, dem sich Beethoven hätte widmen dürfen, ein begrenzteres, wie dasjenige, auf dem der vielseitige Mozart die unvergänglichen Spuren seines Wirkens hinterlassen hat. Seine Tonsprache ist ernst und tief, sie liebt das Erhabene, Leidenschaftliche;

Digitized by Google

die spielende Anmuth, das zarte Kosen der Liebe, der neckische Spott sind ihr fremd. Die Welt des Leidens ist ihr vertrauter, als die der Freude, und die Stimmung der aufjubelnden Freude mehr als die der harmlosen Zufriedenheit. So war er seiner innersten Natur nach mehr mit Gluck als mit Mozart verwandt; doch überragt er jenen an reinmusikalischem Empfinden. Er wäre der Mann gewesen, das Tragische durch die Musik zu vertiefen und zu verstärken; er trug die Voranlage in sich, den Deutschen ein ernstes musikalisches Drama zu schenken. Die Umstände seines Lebens, schliesslich die der Aufführung seiner Oper verhinderten es, und so müssen wir uns begnügen, in seinem »Fidelio« die reichen Ansätze und kräftigen Triebe zu bewundern, die auch dies Werk als ureigenste Offenbarung des Meisters erscheinen lassen, wenn ihm auch die letzte innere Harmonie fehlt.

Der Text ist weder hervorragend gut noch auch schlecht zu nennen. Dem ersten Aufzug fehlt ein kräftiger und klarer Aufbau, und die Hauptsache, Leonorens Absicht, bis zu dem Gewahrsam, in dem ihr Gatte schmachtet, vorzudringen, wird durch allerhand kleine Nebenumstände verschleiert und entrückt. Sprachlich lässt sich ziemlich viel gegen den Text einwenden. Doch genug, dass die Personen des Stücks lebensvoll heraustreten, dass die Anlässe zu prächtigen Tonsätzen nicht übersehen worden sind, dass Treitschke den Dialog knapp und wirkungsvoll gestaltet hat, und dass vor allem die Verherrlichung der ehelichen Liebe auch im Text eine so aufrichtig empfundene ist, dass sie einen Beethoven zu den ergreifendsten Lobgesängen, die je dem treuen Bunde zweier Seelen erklangen, begeistert hat.

Digitized by Google

B. Komische Richtung.

W. A. Mozart.

1.

Die Entführung aus dem Serail.

(Belmonte und Constanze.)

Komisches Singspiel in drei Acten.

Musik von W. A. Mozart.

Vorgeschichte.

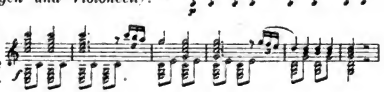
Der Kommandant Lostados von Oran hat einst einem seiner Nebenbuhler Geliebte, Rang und Vermögen entrissen. Dieser hat sich in türkische Dienste begeben, auch den muhamedanischen Glauben angenommen (ist Renegat geworden) und ist zu der angesehenen Stellung eines Bassa (Pascha) vorgerückt; sein Name ist Selim.

Der Kommandant besitzt einen Sohn Belmonte, der mit Constanze durch ein Liebesband verknüpft ist. Einst hat sich Constanze in Begleitung ihrer Kammerzofe, der Engländerin Blonde, sowie des Dieners des Belmonte, Pedrillo, zu einer Lustfahrt aufs Meer begeben, als alle drei von Seeräubern gefangen wurden. Durch Kauf kamen sie als Sklaven an Selim und fanden in seinem Landhause Unterkunft. Pedrillo hat den Belmonte durch Briefe von dem Aufenthalte der Geliebten in Kenntniss gesetzt.

Ouverture.

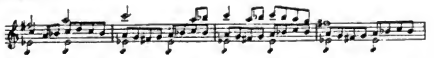
Die Ouverture ist ausserordentlich durchsichtig und schlicht gehalten. Viel angewandte Triangel, Becken und grosse Trommel geben ihr das bekannte türkische Gepräge. Dem leisen Anfang (Geigen und Violoncell):

antwortet sogleich das ganze Orchester:

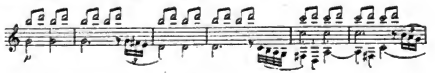


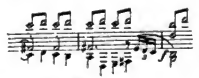
Digitized by Google

Die Helligkeit der Harmonien wird durch ein Nebenthema abgemindert:

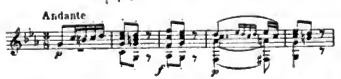


Das eigentliche Seitenthema ist eine erweiterte Umkehrung des zweiten Theiles des Anfangsthemas:





die Stelle des Durchführungssatzes nimmt eine kleine melancholische Episode ein:



Sie ist der Arie des Belmonte, welche die Oper eröffnet, nachgebildet, nur dass sie in Moll steht, als ob er noch fern von der Geliebten seufzt, während er in der ersten Scene bereits an dem Hause, das sie birgt, angelangt ist. Alsbald nimmt das Hauptthema die unterbrochene frohgemuthe Stimmung auf, die sich dann aber längere Zeit verdüstert hält (noch ein hübsches Nebenthema erscheint:

als ob der Liebhaber die Gefahren überwände, die ihn noch von seinem Heile trennen, bis der musikalische Fluss auf der Dominante (ohne Abschluss) stehen bleibt, und als Fortsetzung schon jetzt die Arie Belmontes, diesmal in Dur erscheint. Eine ungewöhnliche, unleugbar feinsinnige Art der Formbehandlung.

I. Aufzug, I. Auftritt. 1. Arie.

In einer süss sehnsüchtigen kleinen Arie *(von den vielen Fermaten ist besonders die im Vor- und Nachspiel zart und ausdrucksvoll:*

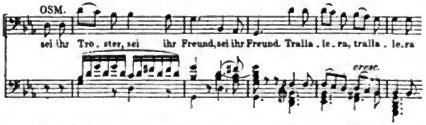
Digitized by Google

bittet Belmonte, der den Weg zur Geliebten gefunden, den Himmel, ihm nach so viel Liebesleiden bei seinem Unternehmen hold zu sein. Der Rathsunkundige beschliesst, von Osmin, dem Aufseher des Bassa, der soeben mit einer Leiter kommt und einen Feigenbaum seiner Früchte beraubt, Auskunft zu begehren. Osmin ist beim Singen nicht minder emsig, wie beim Feigenpflücken und lässt sich in seinem Liede vom treuen Liebchen, dass man mit tausend Küssen belohnen, aber — echt türkisch — einsperren soll, durch keinen Zwischenruf Belmontes stören.

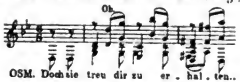
II. Auftritt. Dialog.

2. Lied u. Duett.

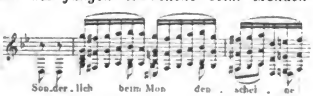
Die komische Wirkung dieses Liedes besteht zunächst darin, dass es im Andante und in Moll steht. Der schwerfällige, eifersüchtige Türke kann sich gewöhnlich zu keiner scherzenden Leichtigkeit aufschwingen, ausser beim Weine, vom muntern Pedrillo verleitet. (vergl. No. 14) und gar, wenn er über seine Quälgeister Belmonte und Pedrillo triumphirt (vergl. No. 19). Gar humoristisch nehmen sich das zweite »sei ihr Freund« in der tiefern Octav, der Sprung vom tiefen G auf's hohe D und der darauf folgende melancholische Refrain aus:



Auch die Begleitung sorgt für charakterisirende Abwechslung; nennt er die Liebchen lose Dinger, die gern jeden Schmetterling haschen (2. Strophe), so seufzen die Oboen:

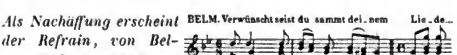


Die Gefahren seitens des jungen Herrchens beim Mondenschein schildern Sechzehntelläufe in Flöte, Oboe und Fagott:



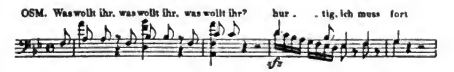
Digitized by Google

Als Nachäffung erscheint der Refrain, von Belmonte gesungen:

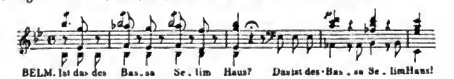


Auch als Osmin seinen Sang beendet hat, ist die Ausbeute von Belehrung, die er dem sich ereifernden Belmonte zu Theil werden lässt, für diesen eine äusserst geringe. Zwar erfährt Letzterer, dass er sich vor Selims Haus befinde, in dessen Diensten Osmin stehe, aber schon die Erwähnung des Pedrillo, der ebenfalls zu Selims Gesinde gehört, bringt den Alten dermaassen in Harnisch, dass er, argwöhnisch und für die Sicherheit der Frauen des Landhauses besorgt, Belmonte hinwegstösst.

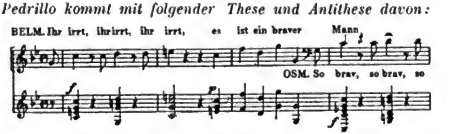
Nur einige der feinkomischen Züge, von denen die Musik strotzt, seien hervorgehoben. Das barsche, kurz angebundene Wesen des Osmin ist auch in der abgerissenen Musik veranschaulicht:



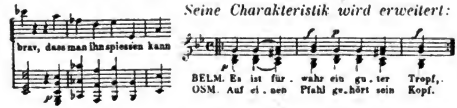
Frage und Antwort Beider charakterisirt die Stelle:



Pedrillo kommt mit folgender These und Antithese davon:

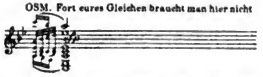


Seine Charakteristik wird erweitert:

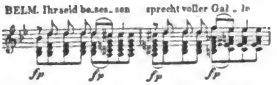


Digitized by Google

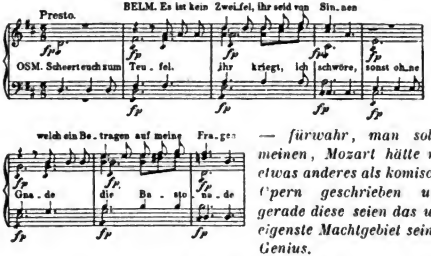
Bezeichnender kann wohl Niemandem die Thür gewiesen werden, als im Orchester an der Stelle:



an welcher 2 Oboen, 2 Fagotts und die Geigen sich in fortweisender Bewegung vereinigen. Deutlich schildert die Musik Belmontes Unmuth über den ungastlichen Grobian:



wie die Erregung der Zankenden (in den Sechzehnteln der Streicher) immer mehr zunimmt, und gar die »Stretta«, das Presto mit seiner köstlichen Imitation, deren Stimmen gleich Kampfhähnen einander verfolgen und die später noch obendrein von Belmontes kontrapunctirendem Gesange übertönt wird:



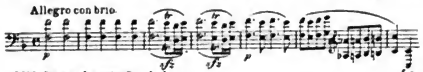
— fürwahr, man sollte meinen, Mozart hätte nie etwas anderes als komische Opern geschrieben und gerade diese seien das ureigenste Machtgebiet seines Genius.

Die Luft bleibt nicht lange rein; der von Osmin eben noch so schmeichelhaft gezeichnete Pedrillo kommt, des Alten Gemüth aufs Neue in Wallung zu setzen. Wir erfahren, dass es besonders die Furcht vor seiner Galanterie, sowie auch ein wenig Brotneid ist, die den Osmin mit so grimmigem Hass erfüllt. III. Auftritt. Dialog.

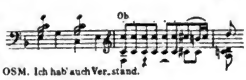
Mit wahrer Wollust weidet sich der Türke an dem Worte 3. Arie.

Digitized by Google

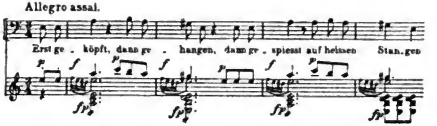
»Laffen« (man beobachte das nervöse Sforzato auf dem Triller):



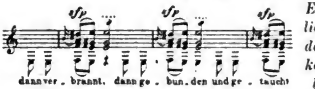
Seine Versicherung »ich hab' auch Verstand« wird von der nachfolgenden Oboe bespöttelt:



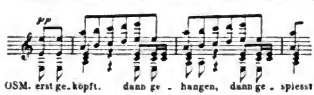
Als Pedrillo ihn fragt, was er ihm denn eigentlich zu Leide gethan, erwidert Osmin: »Du hast ein Galgengesicht, dass ist mir genug« und malt bereits die Todesarten aus, mit denen er den Lästigen um die Ecke zu bringen gedenkt:



Grausamer noch wird der musikalische Ausdruck an der Stelle:



Er sättigt sich endlich ganz und gar in dem elfmal wiederkehrenden, ganz leise beginnenden Tact:



Während der Aufzählung der Folterqualen ertönen zur Vermehrung der Schreckhaftigkeit Becken und grosse Trommel (die Doppelnoten der grossen Trommel bedeuten, dass das Instrument rechts mit dem Schlägel, links mit einer Ruthe — für die schnelleren Schläge behandelt werden soll, s. das Vorwort von Julius Rietz). Man

Digitized by Google

sieht, Osmin bringt alles mit so fürchterlichem Ernst hervor, dass er gerade dadurch zu einer possirlichen Figur wird.

IV. Auftritt. Dialog.

Sobald Pedrillo allein ist, erscheint auch sein Herr Belmonte, dessen erster Schrecken, als er hört, Constanze sei die auserwählte Geliebte Selims, sich erst legt, als Pedrillo ihn versichert, Selim sei ein Renegat, also noch kein Volltürke, und besitze den seltenen Vorzug, dass er seine Weiber nicht zur Liebe zwinge. Nicht ganz seiner Sache so sicher, wie in Bezug auf die Constanze, ist Pedrillo hinsichtlich seines Blondchens, das Selim dem Osmin geschenkt hat. Der Plan zur Flucht der drei Gefangenen bietet desswegen günstige Aussichten zur Verwirklichung, weil Pedrillo wegen seiner Geschicklichkeit in der Gärtnerei Selims Gunst errungen hat und sogar mit den Frauen ohne Zeugen, zum nicht geringen Aerger Osmins, sprechen darf; er beabsichtigt den Belmonte dem Selim als geschickten Baumeister zu empfehlen, sodass Belmonte unbeargwöhnt zu der Behausung Selims Zutritt erlangt; ein Schiff wartet bereits unfern des Strandes, und so dürfte die Flucht gelingen. Indess Pedrillo dem von einer Lustfahrt mit Constanze zurückkehrenden Selim entgegengeht, bricht Belmonte in Entzücken über das bevorstehende Wiedersehen mit der Geliebten aus.

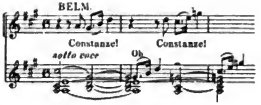
V. Auftritt. 1. Arie.

Bei den Arien dieser Zeit sind die beiden Umstände durchaus zu berücksichtigen, dass erstens die Kehlfertigkeit der Sänger eine bedeutend grössere war, als es heute der Fall ist, und dass zweitens die Sänger stets den Anspruch erhoben, in ihren Arien zur Entfaltung dieser Fertigkeit und des Glanzes ihrer Mittel einen ausgiebigen Anlass zu finden. Diesem Anspruch fügte sich auch Mozart, wie man es an den Arien des Ottavio, der letzten der Donna Anna in »Don Juan«, an denen der Königin der Nacht in der »Zauberflöte« beobachten kann, um wieviel mehr nicht hier, in einer komischen Oper, zu einer Zeit, wo sein Name noch nicht zu den vielgenannten auf dem Gebiete der Oper gehörte, und obschon ihm diese Art der

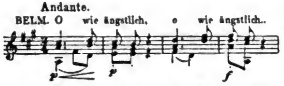
Digitized by Google

virtuosen Gesangsmusik, wie es wenigstens in dieser Arie scheint, eigentlich nicht von Herzen floss.

Nach einem reizenden viertactigen Recitativ mit nachahmender Oboe:

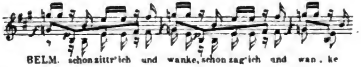


beginnt die eigentliche Arie:

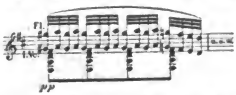


die gefällig und melodisch ist, ohne hervorzuragen;

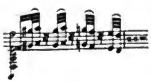
bemerkenswerth ist die Stelle:



Die Tonmalerei, welche das Lispeln:



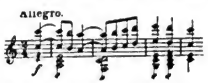
und Seufzen:



der Geliebten darstellt, erinnert an die ähnliche Stelle in Ottavios Arie in »Don Juan«: »Ganz ihr geweihet (Ein Band der Freundschaft)«.

VI. Auftritt. 5. Chor der Janitscharen.

Da Selim mit Constanze naht, verbirgt sich Belmonte. Ein Janitscharenchor stellt sich am Ufer auf und singt einen charakteristischen Jubelchor:



Ein Soloquartett (mit sehr tiefer Tenorlage) bildet eine hübsche Abwechslung der durch reichliche Vorschläge, verzierende Läufe und starke Rhythmen (ausser Pauke noch Triangel, Becken, grosse Trommel) »türkisch« gefärbten Musik.

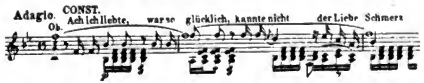
VII. Auftritt. Dialog.

Selim, der allein mit Constanze zurückgeblieben, erfährt endlich den Grund, wesswegen Constanze seine Liebe immer noch zurückweist.

Digitized by Google

Das Bild des Geliebten, dem sie Treue schwur, entlockt ihr kummervolle Thränen. 6. Arie.

Diese Arie, die eine vollendete Gesangsvirtuosin zur sauberen Ausführung der hohen Passagen erfordert, hat doch genug Stimmungsgehalt, um nicht blos als ein Zugeständniss an die Solistin, sondern gleichzeitig als nothwendiges Glied der Handlung zu erscheinen. Da sie an die Tiefe keine Anforderungen stellt, so wird sie jede Koloratursängerin in As oder G statt in B dur singen können (wobei allerdings die Geigen- und Bratschenstimmen theilweise anders eingerichtet werden müssen). Eine Transposition dürfte einer Auslassung jedenfalls vorzuziehen sein. Grosse Entschiedenheit des Gefühls giebt sich in dem langsamen Anfange kund, der später verkürzt, aber mit der hübschen Fermate am Schluss, im schnellen Zeitmaass wiederkehrt:



Auch den Koloraturen am Schluss:

wohnt Reiz und Hoheit inne.

Selim ist nicht gerade entzückt über ihr Geständniss, um so mehr, als Constanze ihn bei der Grossmuth zu fassen weiss und im Hinblick auf seinen bisherigen Edelmuth auch für die Zukunft an keine Gewaltmaassregeln von seiner Seite glauben will. Es ist aber keine Bewunderung, sondern Liebe, die der Bassa verlangt, und ziemlich barsch entlässt er Constanze, die immer wieder um Aufschub bittet, mit dem Bescheid, sie möge sich bis morgen eines Besseren besinnen. Dialog.

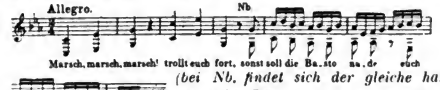
Belmonte, von Pedrillo als Baumeister eingeführt, findet Gnade vor Selims Augen, der beide allein lässt. VIII. Auftritt.

Digitized by Google

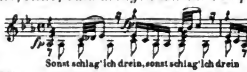
IX. Auftritt. X. Auftritt. 7. Terzett.

Nachdem Pedrillo dem liebeglühenden Belmonte Vorsicht eingeschärft, wollen sie in den Palast, als ihnen Osmin entgegentritt, der nicht mit Unrecht ein abgekartetes Komplott wittert und die beiden Eindringlinge mit seinem ganzen Vorrath an Zärtlichkeitsausdrücken überhäuft. Da Osmin standhaft den Eingang zum Palaste verwehrt, drängen ihn Belmonte und Pedrillo hinweg und gelangen so hinein.

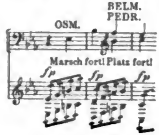
Sehr siegesbewusst und befehlerisch weist Osmin im Anfang den Fremden den Weg:



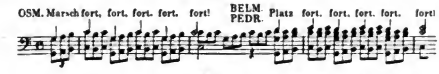
(bei Nb. findet sich der gleiche harmonische Gang, wie beim Eindringen des Monostatos in den Tempel: »Nur stille, stille, bald dringen wir im Tempel ein«, vergl. »Zauberflöte«, 21, Finale). Erst sobald er mit Schlägen droht:



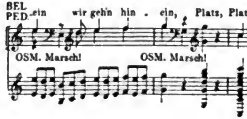
oder wenn beide Parteien gegen einander kämpfen:



wird ihm ein wenig heiss zu Muthe. Ein wahrer Wirbel des Ringens um den Eingang bricht mit dem Allegro assai los:



Man bemerke, dass dem Osmin nach seinem letzten vereinzelten »Marsch« das Singen vergeht:

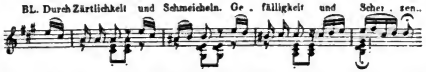


Digitized by Google

Dies Zank- und Kampf-Terzett, das musikalisch keine Schwierigkeiten bietet, ist nur durch die Nothwendigkeit deutlicher Aussprache bei schnellem Zeitmaass (Allegro assai) und bei der Nothwendigkeit einer sehr belebten Darstellung nicht unverfänglich. Wenn das Spiel seitens aller drei Sänger mit genügender Laune und mit einer Steigerung der Hitze des Kampfes um den umstrittenen Posten, und mit drastischer Komik seitens des in der Defensive begriffenen schwerfälligen Osmin, sowie seitens der von zwei Seiten angreifenden beiden Anderen ausgestattet wird, so ist ihm bei dieser leichten witzigen Musik eine zündende Wirkung sicher. (Sobald das erste Thema wieder in Es dur erscheint — Tact 21 nach der Fermate — muss Osmin den ersten Angriff abgeschlagen haben. Beim Allegro assai müssen ihn beide abwechselnd von der Thür hinwegzuzerren suchen u. s. w.).

Nicht mehr Glück als Selim bei Constanzen hat Osmin bei seiner Sclavin Blonde. In einer Arie giebt sie ihm Unterweisung über die civilisirte Art des Umgangs mit Damen: II. Aufzug, I. Auftritt. Dialog. S. Arie.

... *»erobert man die Herzen der guten Mädchen leicht.« Ihr wahrstes Wesen enthüllt sie aber erst in den musikalischen Schmeicheleien am Schluss:*



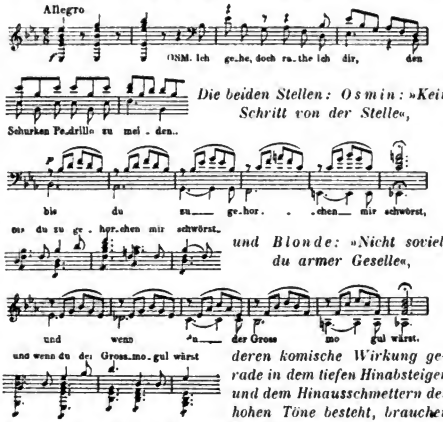
Die Unterhaltung Osmins und Blondens nimmt, wie das bei der Verschiedenheit ihrer Auffassungen über Liebe und Frauen erklärlich ist, einen etwas stürmischen Verlauf. Wenn er zu ihr sagt: »Ich befehle dir, mich augenblicklich zu lieben«, so ist sie Weibs genug, ihm lachend darauf zu erwidern: »komm mir nur ein wenig näher, ich will dir fühlbare Beweise davon (von meiner Dialog.

Digitized by Google

Liebe) geben.« Als er sie mit Pedrillos Erwähnung in Verlegenheit setzen will, bringt ihn ihr offenes Geständniss, dass ihr dieser »niedliche« Mann lieber sei als sein Blasebalggesicht, vollends ausser sich. Seinen Befehl, ins Haus zu gehen, beantwortet sie mit der Drohung, ihm auf Constanzens Verwendung durch Selim fünfzig Sohlenhiebe zudictiren zu lassen.

9. Duett. Sie nöthigt ihn schliesslich mit gekrallten Händen zum Rückzug.

Dies Duett ist wieder eine Frucht muntersten Humors:



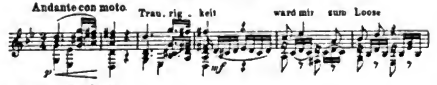
hinsichtlich der Tiefe keinem Sänger bange zu machen, da grade die Erzwungenheit der tiefen Töne das Lächerliche dieser Stellen vermehren kann. Köstlich ist der Mittelsatz (Andante) in Moll, in welchem Osmin sich zu einer kulturhistorischen

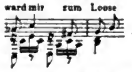
Digitized by Google

Betrachtung aufschwingt (fast durchgehends im Einklang mit dem lächerlich wirkenden, abgestossenen Fagott): »O Engländer, seid ihr nicht Thoren, ihr lasst euren Weibern den Willen!« — Selbstverständlich beruht die Wirkung dieser Stelle auf einer deutlichen Aussprache.

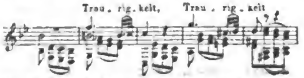
Blonde sieht die bekümmerte Constanze, die von der glücklichen Wendung in ihrem Geschick ebenso wenig weiss, wie sie selber, nahen und überlässt sie ihrem Schmerz, den sie in tieftraurige Worte und Weisen kleidet. »Selbst der Luft darf ich nicht sagen meiner Seele bittren Schmerz, denn, unwillig ihn zu tragen, haucht sie (die Luft) alle meine Klagen wieder in mein armes Herz!« Das ist gewiss nicht übel gesagt, wenn es auch an Überempfindsamkeit streift. II. Auftritt. Dialog. 10. Rec. u. Arie.

Recht von Herzen bekümmert ist der Gesang, wenn man von dem Bdur-Satz (Tact 20—61 der Arie), der nach heutigem Geschmack im Hinblick auf den Text allzu rosig erscheint, absieht. Dafür ist der Anfang:





, ferner die Zurückleitung zur Wiederholung des Anfangs:



und der ganze Schluss von ausgeprägt wehmüthiger Stimmung. Die beiden Bassethörner werden ohne grosse Einbusse am Klangcharakter durch Klarinetten ersetzt.

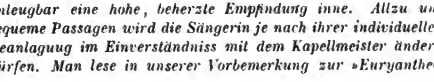
Die hoffnungsreichere Blonde sucht sie vergebens zu trösten, als Selim erscheint. Dialog.

Die folgende Auseinandersetzung zwischen Selim und III. Auftritt.

Constanze, welche stattfindet, bevor die von Selim gestellte Frist verstrichen ist, erscheint breit und abspannend. Auch dass er sich nach Constanzens Arie zur List bequemen will, was er später nicht thut, ist unangemessen. Wohl aber dürfte er Gewaltmaassregeln (Einsperrung, Foltern) erwägen können. Dadurch würde eine werthvolle Spannung für den weiteren Verlauf gewonnen werden, Selims spätere Absicht, sich am Sohne seines Feindes zu rächen (III. Aufzug, VI. Auftritt) würde damit vollkommen zusammenstimmen, endlich würde seine schliessliche Grossmuth, welche die rachsüchtigen Regungen seines Herzens überwindet, um so rühmenswerther erscheinen, weil er die Grossmuth aus Selbstüberwindung, nicht aus Temperament übt. Dieser dritte Auftritt würde dann folgende Fassung haben: Selim: Nun Constanze, denkst du meinem Begehren nach? Der Tag ist bald verstrichen. Morgen musst du mich lieben, oder — Constanze: Dich lieben! Niemals! Selim (auffahrend): Und du zitterst nicht vor der Gewalt, die ich über dich habe? Constanze (achselzuckend): Sterben ist alles, was ich zu erwarten habe, und je eher dies geschieht, je lieber wird es mir sein. Selim: Elende! nein! nicht sterben, aber Martern aller Art — Constanze: Auch die will ich ertragen; du schreckst mich nicht, ich bin auf Alles gefasst.

11. Arie. »Nur dann würd' ich zittern, wenn ich untreu könnte sein.«

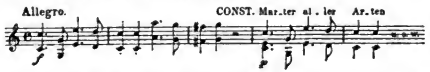
Diese Arie wird mit Unrecht als ein Ueberbleibsel des früheren Gesangsvirtuosenthums von unsern Sängerinnen meist übergangen. Ehe sie freilich unrein und stümperhaft vorgetragen wird, ist es besser, ganz die Hände davon zu lassen; andererseits wohnt ihr, abgesehen von einigen Stellen, die allerdings nur den Zweck haben, die Fertigkeit glänzen zu lassen:



unleugbar eine hohe, beherzte Empfindung inne. Allzu unbequeme Passagen wird die Sängerin je nach ihrer individuellen Beanlagung im Einverständniss mit dem Kapellmeister ändern dürfen. Man lese in unserer Vorbemerkung zur »Euryanthe«,

Digitized by Google

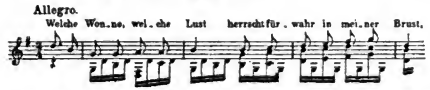
wie Weber über diesen Punct dachte. Einen besonderen Klangreiz erhält die Arie ausserdem durch das Instrumental-Soloquartett (Flöte, Oboe, Violine, Violoncell), welches die Arie mit einem längeren Tonsatz eröffnet. Angesichts der Situation, welche ein längeres Verweilen nicht gestattet, angesichts des heutigen Geschmacks und im Interesse der Wirksamkeit der Arie wird dieser Tonsatz allerdings bei der Aufführung im Theater zu unterdrücken sein; an die ersten drei Tacte wird sich demgemäss sofort der Gesang der Constanze anzuschliessen haben:



Selim ist über diese Entschlossenheit Constanzes nicht wenig erstaunt, er erkennt in ihr den Trotz der Verzweiflung und will ihn durch List bannen. IV. Auftritt. Dialog.

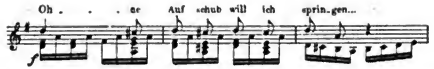
Im Falle der Dialog oben in der vorgeschlagenen Weise geändert wird, muss der vierte Auftritt lauten: Selim allein: Ist das ein Traum? Wo hat sie auf einmal den Muth her, sich so gegen mich zu betragen? Hat sie vielleicht Hoffnung, mir zu entkommen? (sinnend) Mit Bitten richte ich nichts aus, (mit Entschluss) nun, gut denn, so mögen Härte und Grausamkeit walten! (Ihr nachblickend, in drohendem Tone) Sei deiner Sache nicht allzu sicher, stolze Spröde, noch habe ich die Macht, deinen Starrsinn zu beugen! (Geht schnell ab).

Die zurückkehrende Blonde trifft statt ihrer Gebieterin und des Selim den Pedrillo, der ihr die grosse Mär von Belmontes Ankunft berichtet und ihr den Plan zur Flucht ausführlich mittheilt. Bevor sie zu Constanzen eilt, stimmt sie eine freudig belebte Arie an: V. Auftritt. VI. Auftritt. 12. Arie.

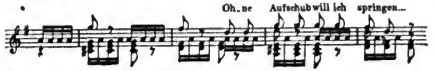


Die Dreitactgruppen tragen zu rhythmischer Belebung bei:

Digitized by Google



Später wird das frohe Springen noch deutlicher musikalisch beschrieben:

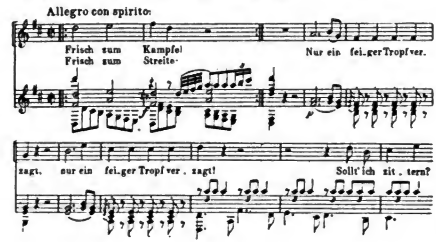


Der Text: »ihrem schwachen, feigen Herzen Freud' und Jubel prophezeihn«, wird besser geändert in: »ihrem kummervollen Herzen« (bei den Wortwiederholungen »ihrem kummer-kummervollen« oder auch »ihrem armen, schwachen Herzen«) abgeändert, da heute das Wort »feige« in der Bedeutung von kleinmüthig nicht mehr gebräuchlich ist.

VII. Auftritt. 13. Arie.

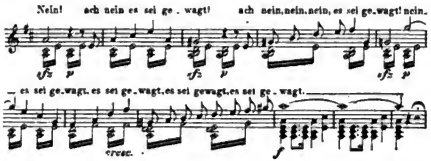
Auch Pedrillo findet jetzt zu einer Arie Gelegenheit, in der er sich zu mannhafter Entschlossenheit erhebt.

Die Arie verlässt das komische Gebiet und der Sänger des Pedrillo raffe alle Ernsthaftigkeit und Thatkraft seines Ausdrucks zusammen, um diesem Tonstück, einem der geistvollsten der ganzen Oper, nach Gebühr gerecht zu werden. Von vorzüglicher Wirksamkeit sind hier Trompeten, Hörner und Pauken. Um einen kleinen Begriff von den zahlreichen Feinheiten zu gewähren, sei der Anfang mitgetheilt:



Digitized by Google

Wie markig rufen die Trompeten, wie sprühen die Geigen von Kampfeslust; wie zuversichtlich klingen die Worte: »nur ein feiger Tropf verzagt« (wieder Dreitacte!), und in leiser Andeutung (in den Achteltrioten) wird auch das Zittern ausgemalt. Kühn und dem Text gemäss wird die Gesangstimme behandelt:

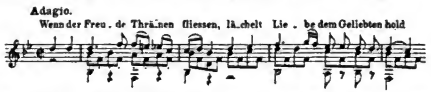


Osmin ist nicht wenig verwundert, den Pedrillo so guter Dinge zu finden, was dieser der angeborenen Fröhlichkeit des Geschlechtes der Pedrillos und dem Wein zuschiebt. Wirklich gelingt es ihm, dem Osmin eine der beiden mitgebrachten Flaschen mit Cyperwein und zwar die grössere, in die er ein Schlafmittel geschüttet, aufzuhängen. In dem bekannten Trink-Duett »Vivat Bacchus« lässt Osmin vollends alle religiösen Bedenken in Bezug auf Muhammeds Trinkgesetze fahren und wird, weinselig und halbschlafend, von Pedrillo ins Haus geführt.

VIII. Auftritt. Dialog. 14. Duett. Dialog.

Sogleich erscheinen Belmonte, von der andern Seite Constanze und Blonde. Nach der ersten stürmischen Umarmung beruhigt sich Belmontes Freude in einer Arie, deren Anfang namentlich innig und zärtlich klingt:

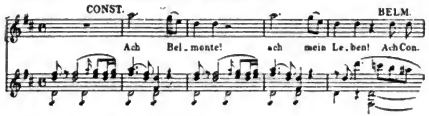
IX. Auftritt. 15. Arie.



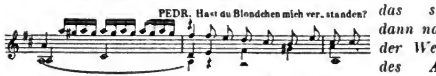
Der zweite Theil (Allegretto) ist bewegter als der erste,

Digitized by Google

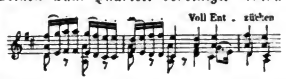
muss aber doch noch sehr ruhig genommen werden. Die ersten Worte in der Stelle: »Dass wir uns niemals wieder finden! so dürfen wir nicht erst empfinden, welchen Schmerz die Trennung macht« bedeuten: »Dass wir doch nie mehr nöthig hätten, uns wiederzufinden d. h.
Dialog. getrennt zu sein.« Nur wenig Worte werden der Verabredung über die Flucht gegönnt, als Belmonte und Constanze von Neuem das Glück ihres Wiedersehens in
16. Quartett. Tönen des Entzückens ausdrücken:



Eines minder bedeutsamen, mehr scherzenden Tones bedient sich der Komponist zur Einführung des zweiten Liebespaares



das sich dann nach der Weise des Anfangs mit den andern Beiden zum Quartett vereinigt. Wird man nicht in den frohlockenden Geigen-sechzehnteln:

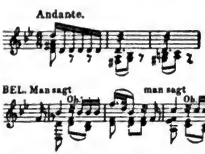


die Urgestalt des Beethoven'schen Freudehymnus erblicken dürfen?

Nur ein gewisser Punct ist's, über den die beiden Männer noch sichere Auskunft haben möchten.

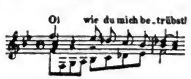
Wie wichtig er sei, deutet die vollständige Temperaturveränderung der Musik an:

Digitized by Google



Doch ach! keines will heraus mit der Sprache und auch die schüchterne Oboe kommt über den Wunsch einer Andeutung nicht hinaus:

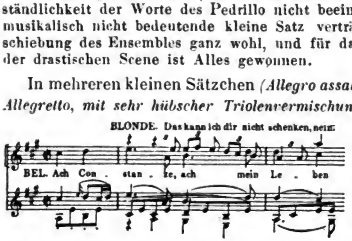
Auf die deutliche Anfrage Constanzens: »Willst du dich nicht erklären?« entschliessen sich Beide zu der Anfrage, ob die beiden Türken sich nicht etwa Eingriffe in die Rechte der beiden Liebhaber erlaubt hätten — eine Anfrage welche Constanze mit den schmerzlichen Worten:



Blonde dagegen mit einer schallenden Ohrfeige beantwortet.

Mozart hat den Gesang Belmontes und Pedrillos bei ihren Fragen mit einander verschachtelt, wodurch natürlich die Verständlichkeit der Worte verloren geht. Da Belmontes Anfrage ohnehin zur Genüge (durch die vorhergehende Andeutung und sein stummes Spiel) verständlich ist, die Ohrfeige aber unbedingt durch die vorhergehenden Worte Pedrillos erklärt werden muss, so ist es zu empfehlen, dass Pedrillo mit Blonde bei seinen Worten: »Hat nicht Osmin etwa, wie man fast glauben kann, sein Recht als Herr probirt . . .« nach vorn kommt und dass darauf gehalten wird, dass Belmontes Gesang die Verständlichkeit der Worte des Pedrillo nicht beeinträchtigt. Der musikalisch nicht bedeutende kleine Satz verträgt diese Verschiebung des Ensembles ganz wohl, und für das Verständniss der drastischen Scene ist Alles gewonnen.

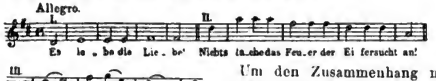
In mehreren kleinen Sätzchen *(Allegro assai, Andantino* $\frac{6}{8}$*, Allegretto, mit sehr hübscher Triolenvermischung)*:



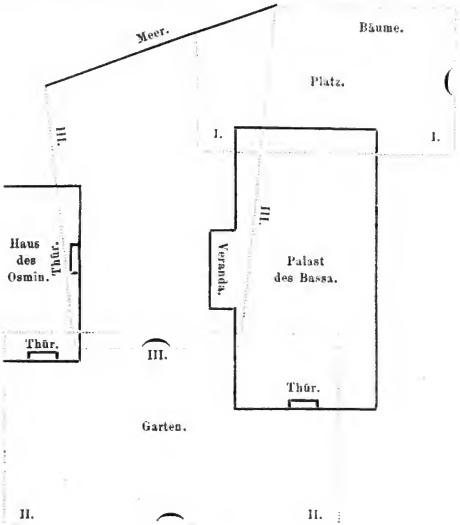
kehrt der Friede wieder zurück, der aus einem schwungvollen Lobgesang auf die Liebe vollends hervorklingt.

Digitized by Google

Dies Allegro baut sich auf drei Themen auf, die sich in Nachahmung durch alle Stimmen hindurchziehen:



Um den Zusammenhang mit der Handlung, der bei diesem Finale aus den Augen verloren wird, einigermaassen herzustellen, wird es gut sein, wenn Constanze und Blonde sofort nach dem Gesang in ihre Be-



hausungen eilen, während die Liebhaber ihnen zärtlich zuwinken und sie mit Gebärden an die Verabredung erinnern.

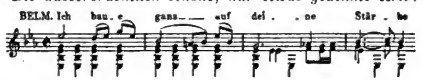
Da die Angaben über den Schauplatz der drei Aufzüge ziemlich unbestimmt gehalten sind, mag der nebenstehende Plan (S. 254) zur Erläuterung des Schauplatzes mit Ausschluss der letzten Verwandlung dienen. III. Aufzug.

Die Linien ..... bezeichnen das für jeden Aufzug abgegrenzte Gebiet des ganzen zur Oper gehörigen Schauplatzes; das Zeichen ⌓ bedeutet die Lage des Souffleurkastens, die römischen Ziffern entsprechen den Aufzügen. Eine Veranda ist dem Palast des Osmin beigefügt, damit das Hinaussteigen der Constanze aus dem Fenster später durch die davorstehende bis zu ebener Erde reichende Veranda verdeckt werden kann. Dass nämlich Belmonte ins Fenster einsteigt und er dann (nach der Angabe des Textes) mit Constanze unten aus der Thür kommt, ist widersinnig. Die Thür muss als fest verschlossen gedacht werden; ein Türke wird seine Sclavinnen doch nicht nur hinter leicht verschiebbaren Riegeln halten. Wenn die Thür nur verriegelt ist, dann kann doch Constanze auch ohne Umstände nach unten kommen und Belmonte bedarf der Leiter nicht. Die Veranda ermöglicht das Hinabsteigen der beiden Liebenden, ohne dass die einzelnen Phasen des Unternehmens als lächerlich oder unschicklich erscheinen.

Es ist Mitternacht, Schiffer Klaas bringt dem Pedrillo zwei Leitern. Indess Pedrillo spioniren geht, giebt sich Belmonte ganz der Macht der Liebe anheim. I. Auftritt. II. u. III. Auftritt.

17. Arie.

Die ausserordentlich schöne, nur etwas gedehnte Arie:

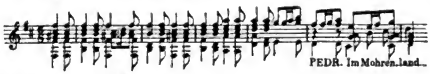


zeichnet sich infolge der in ihr verwandten Blasinstrumente (Fl., Kl., Fag., Hr.), welche oft zu einer gegen die Streicher kontrastirenden Gruppe vereinigt werden, durch Süssigkeit und Duft des Klanges aus.

Da Alles sicher ist, giebt Pedrillo vermittelst der eigenartigen Romanze »In Mohrenland gefangen war ein Mädel hübsch und fein«, welche er auf der Mandoline IV. Auftritt. Dialog. 18. Romanze.

Digitized by Google

(Streichinstrumente im Pizzicato) begleitet und in welcher seine Bangigkeit und die örtliche Färbung des Textes reizvoll gezeichnet sind:



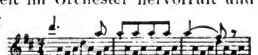
das verabredete Signal.

Diese Romanze muss heimlich und dabei doch mit dem Bestreben, bemerkbar zu werden, vorgetragen werden. Die Unterbrechung durch Belmonte ist sehr wirkungsvoll.

Dialog. Belmonte steigt zu Constanzen ein und enteilt gleich darauf mit ihr dem Strande zu. Kaum hat der immer beklommenere Pedrillo den Weg zu Blonden ebenfalls durch's Fenster gefunden, so tritt der noch ein wenig

V. Auftritt. berauschte Osmin mit einem schwarzen Stummen aus der Thür, sie gewahren die Leiter, der Stumme holt die Wache, während Osmin, unten auf der Leiter sitzend, einschläft. Durch Pedrillos Kletterversuche wieder munter gemacht, erkennt er gleichwohl das aus der Hausthür entfliehende Paar nicht, das, ebenso wie gleich darauf Belmonte und Constanze, erst von der herzueilenden Wache festgehalten wird. Belmontes Gold erweist sich als ebenso wenig verführerisch bei Osmin, »der es ja ohnehin bekommt«, als Pedrillos Anspielung auf den Cyperwein erfolgreich; die vier Flüchtlinge werden abge-

19. Arie. führt, und Osmin singt ein Triumphlied über die gelungene Ertappung der »verdammten Haremsmäuse«, das die grösste Ausgelassenheit im Orchester hervorruft und in der Charakterisirung Einfälle eines überspru-

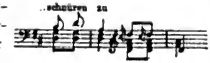


delnden Witzes zeigt:

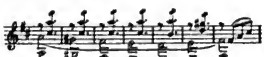
Das Zuschnüren der Hälse der Verbrecher wird kurz

Digitized by Google

vom Orchester bekräftigt:



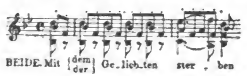
Überaus anschaulich ist die philiströse Ruhe geschildert, die ihm die Einfangung der Störenfriede verheisst:



Verwandlung. VI. Auftritt. Dialog.

Selim, der durch den Lärm erschreckt ist, erfährt durch den herbeieilenden Osmin und die bald darauf eintreffenden Gefangenen Belmonte und Constanze von ihrem Fluchtversuch. Wie ist er erstaunt, als Belmonte ihm entdeckt, dass er der Sohn des Lostados, des Kommandanten von Oran, seines ärgsten Feindes, sei. Während er mit Osmin abgeht, um ihm Befehle zu den Martern für die Unglücklichen zu geben, wappnen sich Belmonte und Constanze mit Standhaftigkeit für die Todes- 20. Rec. u. Duett.
stunde. Mit nichten scheint ihnen ihr Geschick, das, obschon den Tod bringend, sie doch vereinigt, beklagenswerth. Constanze: »Was ist der Tod? Ein Uebergang zur Ruh', und dann an deiner Seite ist er Vorgeschmack der Seligkeit«.

Die Musik ist, der gefassten und zärtlichen Stimmung gemäss, vorwiegend heiterer Färbung, die nur an der Stelle: gar zu leichtfertig erscheint.



VIII. Auftritt Dialog.

Voller Angst kommt Pedrillo, der im Vorbeigehen schon etwas vom »lebendig Gesottenwerden« vernommen hat, mit der sehr gefassten Blonde herbei; die Entscheidungsstunde schlägt mit der Zurückkunft Selims.

Eine mächtige Wandlung hat sich in seinem Herzen Letzter Auftritt.
vollzogen: jede Rachsucht ist gewichen, grossmüthig schenkt er allen die Freiheit.

Es dürfte angemessen sein, im VI. Auftritt Selim nur

Digitized by Google

mit einem Offizier, den er absendet, um den Grund des Lärms zu erfahren, hier dagegen mit glänzendem Gefolge auftreten zu lassen. Das Wort »Ungerechtigkeit«, welches Selim als gleichbedeutend mit Unrichtigkeit anwendet, wird heute in diesem Sinne nicht mehr verstanden und der betreffende Satz bleibt besser weg. Die Wendung Selims zu Constanze: »Ich wünsche für die Falschheit, die Sie an mir begangen, dass Sie es nie bereuen möchten, mein Herz ausgeschlagen zu haben« bildet eine kleine Einschränkung seiner Grossmuth. Der Dialog würde also im Anfange des letzten Auftritts besser folgende Fassung erhalten: Selim: Nun elender Sclave? zitterst du? erwartest du dein Urtheil? Belmonte: Ja, Bassa, mit aller Kaltblütigkeit. Kühle deine Rache an mir, tilge das Unrecht, das mein Vater dir angethan — — ich erwarte Alles — und tadle dich nicht. Selim (plötzlich mit weicher Stimme): Du irrst Dich. Ich habe Deinen Vater viel zu sehr verabscheut, als dass ich je in seine Fusstapfen treten konnte u. s. w. Constanze: Herr! vergieb! Ich schätzte bisher deine edle Seele, aber nun bewundre ich sie — Selim (abwehrend): Still, still! mögen Sie das Glück, das ich Ihnen nicht bereiten konnte, an der Seite des Geliebten finden u. s. w. Selims spätere Bemerkung zu Osmin: »Alter! sind Dir deine Augen nicht lieb?« beziehen sich auf Blondes Drohung, dem Osmin die Augen auszukratzen (II. Aufzug. 9. Duett), von der allerdings Selim nichts weiss, und müssen von ihm mit der entsprechenden Gebärde begleitet sein.

21. Vaudeville. Ein gefälliges Vaudeville, das nur für unsern Geschmack gar zu oft wiederholt wird, das aber durch den Unterschied in der Darstellung der einzelnen Sänger in ihrem Benehmen gegen Selim immerhin abwechslungsvoll gestaltet werden kann, bringt die Dankbarkeit der Erretteten zum Ausdruck. Osmin, der seiner Wuth über die unverdiente Begnadigung der Ungläubigen in einer Wiederholung des zweiten Theils seiner Arie (3): »Erst geköpft, dann gehangen« Luft macht, läuft davon. Nach einer kurzen moralischen Betrachtung über Rache und Grossmuth mit dem Refrain des Vaudevilles macht ein Janitschaarenchor zu Selims Heil, mit ähnlicher Rhythmik wie der erste, den Beschluss.

Digitized by Google

Es ist bezeichnend, dass nur ein Genie von der Vielseitigkeit eines Mozart im Stande war, die beiden Hauptrichtungen der dramatischen Musik, die ernste, wie die komische mit gleicher Meisterschaft zu beherrschen. In seiner mit ungemeinem Beifall am 12. Juli 1782 in Wien aufgeführten »Entführung« schuf er das grundlegende Muster einer komischen Oper, wie es heute noch in Geltung steht und wie es wohl nachgeahmt, aber in den musikalisch-komischen Wirkungen nicht übertroffen worden ist. Die Erhaltung dieser köstlichen Oper auf dem laufenden Repertoir bildet eine Ehrensache aller Theater, welche über eine einigermaassen ausreichende Koloratursängerin (Constanze) und einen »Spielbass« mit umfangreicher Stimme (Osmin) verfügen. Der Text, der sich durch Genauigkeit der Regiebezeichnungen empfiehlt, ist reich an komischen Situationen; die ernsten überschreiten durchaus nicht das für die komische Oper zulässige Maass. Julius Rietz bezeichnet die Oper mit Recht als das Juwel unter den komischen Opern. Hinsichtlich verschiedener Missbräuche, die sich bei den Aufführungen eingeschlichen haben, sei auf das treffliche Vorwort von Rietz zur Breitkopf & Härtelschen Ausgabe verwiesen.

Digitized by Google

2.

Alle wie Eine.

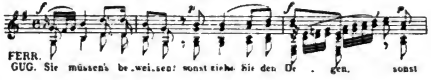
(Così fan tutte.)

Komische Oper (dramma giocoso) in zwei Aufzügen.

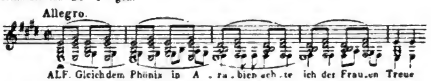
Musik von W. A. Mozart.

Ouverture. *Die Ouverture bringt zu Anfang im Andante und am Schluss im Allegro gleichsam als Grundmotiv die Worte Alfonsos: Così fan tutte (s. II. Aufzug XIII. Auftr.) Dazwischen jagen bald spielende, muntere, bald wehmüthig gefärbte Läufe und scharfe Rhythmen in wechselvollem Tonbilde vorüber.*

I. Aufzug, I. Auftritt. I. Terzett. Im Kaffeehause schwatzen die Offiziere Ferrando und Guglielmo, von denen jener mit Dorabella, dieser mit ihrer Schwester Fiordiligi verlobt ist, mit dem alten Philosophen Don Alfonso über die Frauen. Alfonso sucht die Treue des zarten Geschlechts zu verdächtigen, nicht ohne geharnischten Widerspruch zu finden:

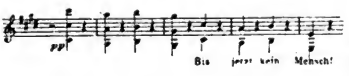


Er bittet die Heisssporne, sich um natürlicher Dinge willen nicht zu erhitzen:



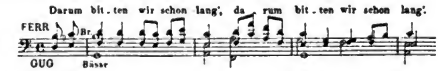
»Täglich preist man ihn aufs Neue, doch wer kennt ihn?«

Digitized by Google

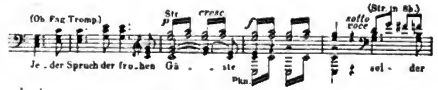


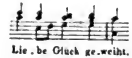
Als ihm die beiden Freunde betheuern, dass ihre Schönen sogar den fabelhaften Phönix kennen lehren werden, ruft er ihnen noch einmal mit Stentorstimme zu: »Bis jetzt kein Mensch!«

Schliesslich wetten sie auf hundert Zechinen und geloben den Damen gegenüber strengstes Schweigen. Mehr als alles Andere interressirt die Herren vom Schwert, wie sie den Gewinn der Wette später anlegen wollen; Ferrando ist für eine Serenade, die er Nachts seiner Schönen bringen will, Guglielmo für ein Souper, Alfonso frägt bescheiden, ob er auch bei ihrem Feste sein darf, worauf sie herablassend erwidern *(Ob. und Fag. in Octaven spielen im Einklang mit den Singstimmen)*: 3. Terzett.



Man hört schon Gläser klingen und Festtrubel, wenn alle am Schluss rufen *(Trompeten und Pauken sind nicht vergessen)*:

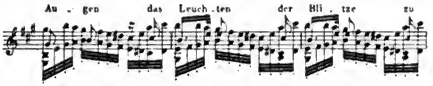




Wir finden jede der beiden Damen in dem zu ihrem Hause gehörigen Garten am Meeresstrande in den Anblick des Bildnisses des Auserwählten vertieft. Glückliche Sorglosigkeit kennzeichnet ihre Reden: Verwandlung. II. Auftritt. 4. Duett. Andante.

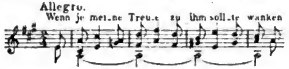
Digitized by Google

Mit einer Überschwänglichkeit, die einen leisen Zweifel an der unverfälschten Echtheit der Empfindung gestattet, ruft Dorabella aus: »Betrachte dies Bildniss, ob vor diesen



Allegro.

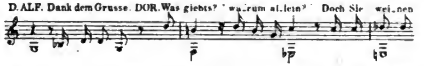
und die prickelnde Musik mit den kurz abgestossenen Läufen sprüht Funken dazu. Auch das Schwanken ihrer Treue, was Beide als ganz undenkbar von sich weisen, wird in schwankenden Synkopen geschildert, während der Grundton unverrückt und fest wie die Treue bleibt:



Übrigens weist der verbindliche, elegante Ton der Musik darauf hin, dass wir es hier mit zwei wohlerzogenen Salonschönen zu thun haben.

Rec. Beide sehnen sich nach der Vollendung ihres Liebesglücks, Fiordiligi prophezeit aus einem M in Dorabellas Hand: Mann und aus der Umkehrung des M: Weib, also

III. Auftritt. baldige Hochzeit. Da naht statt der erwarteten Liebhaber der weinende Alfonso (das eintönige Sprechrecitativ nimmt einen lebhafteren Gang an):



5. Arie. In einer kurzen Arie (Allegro agitato) trübseligster Färbung bereitet er sie auf die fürchterliche Kunde vor

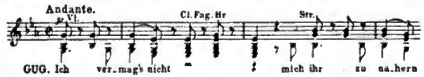
Rec. die er ihnen im Recitativ enthüllt, dass nämlich Ferrando und Guglielmo »zum blutigen Schlachtfeld berufen« sind; beide nahen selber, um Abschied zu nehmen, in Reisekleidern. Der allgemeine Schmerz wird so heftig,

Digitized by Google

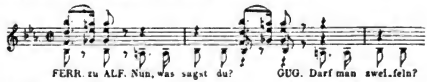
dass Fiordiligi und Dorabella sich zu der Bitte ver- IV. Auftritt.
steigen: »Jetzt, wo alles wir erfahren, musst du mir 6. Quintett.
die Gunst erweisen, ohne Zagen ergreif' dies Eisen
und durchbohr' den Busen mir.«

Diese für den deutschen Geschmack gar zu übertriebene Wendung fällt ins Karikirte und Grobkomische, was nicht dem Sinn des melodiösen feinen Quintetts entspricht. Wir schlagen folgenden Ersatz vor: Fiordiligi und Dorabella: Ach, was mussten wir erfahren (zweimal)! kannst du mir solch Leid erweisen? es durchbohrt mir den Busen wie mörderisch Eisen, es durchbohrt den Busen mir, es durchbohrt den Busen mir!« Eher lassen sich die Worte später im Sprechrecitativ beibehalten.

Ein Meisterwerk des Ensemblesatzes! Trotzdem in den Einsätzen und Gruppirungen der Stimmen reiche Mannigfaltigkeit herrscht, geht doch nie die Klarheit und Übersicht verloren. Wegen ihrer komischen Zeichnung verdienen der stockende Anfang mit den schluchzenden Zwischensätzen:



sowie der überzeugungsvolle Hinweis der Liebenden auf die schmerzliche Fassungslosigkeit ihrer Bräute:

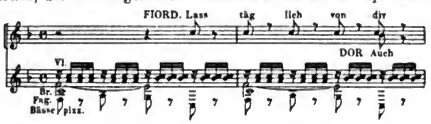


hervorgehoben zu werden.

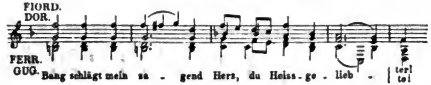
Die Farce wird von den Männern mit täuschendem Rec.
Schein fortgesetzt; in einem Duettino, das so hübsch 7. Duettino.
und verbindlich klingt, dass wir fast der ganzen Schelmerei vergessen, vertrösten die beiden Liebhaber ihre
Damen auf Amors Fürsorge. Da legt eine Barke am Rec.
Ufer an; so getreu wird die Wirklichkeit copirt, dass so- V. Auftritt.
gar eine Abtheilung Soldaten, in deren Gefolge sich Volk 8. Chor.

Digitized by Google

ansammelt, und die sich mit diesem zu einem frischen kernigen Marschsatze für die Freuden des Kriegerstands
Rec. 9. Quintett. begeistern, erscheint. Die Liebenden geben sich den letzten Kuss, sie vermögen vor Schluchzen kaum zu sprechen:



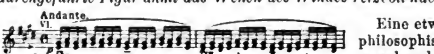
Doch bricht sich auch das Gefühl wahrer Liebe in der schönen von Oboen und Fagotten unterstützten Stelle Bahn:



und nur des Alfonso dazwischengeworfene Phrase: »Ich sterbe noch vor Lachen!« erinnert an die etwas derbe Posse. Unter den Klängen des Marschchors stellen sich die Freunde an die Spitze der Soldaten und besteigen (mit einigen Soldaten) die Barke, während die übrigen
Vl. Auftritt. Soldaten und das Volk die Bühne (durch die Seitencoulissen) verlassen. In einem Terzett von hervorragender
Rec. 10. Terzettino. Schönheit werden die Winde gebeten, die heissgeliebten Männer glücklich ans Land zu bringen.

Eine von den gedämpften Geigen fast im ganzen Stück durchgeführte Figur ahmt das Wehen des Windes reizvoll nach:

Vll. Auftritt. Rec. Allegro moderato.



Eine etwas philosophisch angehauchte Betrachtung

Digitized by Google

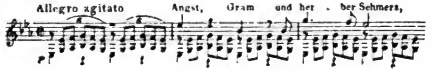
des zurückbleibenden Alfonso über Weibertreue darf trotz einer hübschen Tonmalerei fortbleiben, so dass der Zwischenvorhang nach dem Terzettino fällt.

Despina, die Kammerzofe der beiden Schönen, quirlt Chocolade für sie und sucht ihr trauriges Dienerinnenloos durch Naschen zu versüssen. Da treten Fiordiligi und Dorabella auf. Verwandlung. VIII. Auftritt. Rec. IX. Auftritt. Rec.

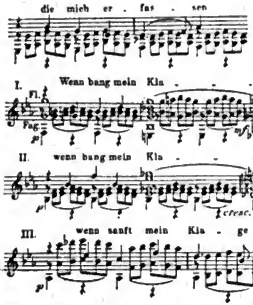
Es wird angebrachter sein, wenn hier Dorabella allein auftritt, und wenn ihr Spiel von dem der Fiordiligi etwas unterschieden wird, anstatt dass Beide, wie vorgeschrieben, im Recitativ um die Wette klagen. Dorabella, die hier ihres Kummers keine Grenzen kennt, die Leidenschaftliche, aber Unbeständigere, erhört ihren neuen Liebhaber früher als Fiordiligi, die Nüchterne, aber Tiefere. Dorabella giebt im Uebermaass ihrer Schmerzen auf Despinas Frage gar keine Antwort, sie will allein sein. Auch Despina mag, als gar nicht erforderlich, nach Dorabellas Worten: »fliehe weit hinweg!« ängstlich und verwundert davoneilen. Nunmehr veredelt und beruhigt sich Dorabellas Schmerz so weit, um ihr zu der Arie Fassung und Laune zu geben. Nach der Arie kommt Despina schüchtern zurück und fragt die von andrer Seite eintretende Fiordiligi, was denn geschehen sei. Die Veränderungen, welche durch das Fortbleiben Fiordiligis im IX. Auftritt nöthig werden, sind folgende: Despina: Befehlen Sie, gnäd'ge Dame (Einzahl), jetzt ihr Frühstück? Grosser Gott, welch Gebahren! Dorabella: Ach! Ach! Despina: Was ist geschehen? Dorabella: Mein grosser Kummer giebt mir sicher den Tod!

In einer Arie von nahezu erhabener Empfindung giebt Dorabella ihren Wunsch zu sterben in etwas schwülstigen Worten kund. 11. Arie.

Ihr Schmerz erscheint durch den musikalischen Ausdruck verklärt. Trotz der Durchsichtigkeit und Anmuth der Musik, die dem modernen Ideal gemäss als dramatische Unwahrhaftigkeit empfunden werden könnte, liegt in der kühnen Führung der Singstimme:



Digitized by Google



in dem »Klageton«, der dreimal durch eine Dissonanz hervorgehoben wird:

sowie in den übrigen Verdüsterungen und Trübungen soviel Bezeichnendes, dass auch der modernste Geschmack an diesem Kunstwerk nicht ohne Bewunderung vorübergehen wird, wievielmehr, wenn ihm der Sinn für Formeinheit in der dramatischen Musik etwas gilt. Wie meisterhaft umgeht Mozart nach dem Seitensatz die Wiederholung des Hauptsatzes, die er durch einen Durchgang durch F-moll zur Erhöhung des schmerzlichen Ausdrucks verdeckt.

Rec. 12. Arie. Lachend erfährt Despina von Fiordiligi, um was es sich handelt. In einer neckischen und übermüthigen Arie, in der auch das Orchester an Munterkeit und Beweglichkeit nicht hinter der Sängerin zurückbleibt, entwirft sie ein nicht sehr schmeichelhaftes Bild von den Männern: »zitterndes Espenlaub, Wellen im Bache wird man beständiger als Männer seh'n. Thränen voll Heuchelei, trügerische Blicke, täuschende Schmeichelei, im Herzen Tücke, das ist, was Alle sie gut versteh'n«. Kopfschüttelnd zwar, aber ohne etwas zu erwidern, gehen die Damen mit Despina hinweg.

Während der Arie Despinas mögen Dorabella und Fiordiligi ihre Chocolade trinken.

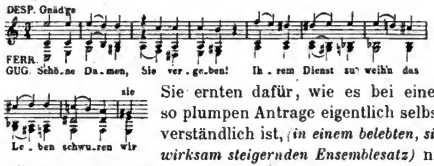
Digitized by Google

Alfonso tritt auf, er klopft Despina aus ihrem Zimmer heraus und gewinnt sie mit Geld, ihm in der Ausführung seines Plans zu helfen. Auch die beiden Ritter erscheinen (in einer Verkleidung, die höchstens in den Bärten Despinas Spott rechtfertigen darf, weil sonst der ganze Ton der Scene zu grob und unnatürlich wird) und empfehlen sich dem Schutz der hilfreichen Zofe. Da Despina auf den Ruf ihrer Herrinnen nichts erwidert, kommen diese selber scheltend heraus und wollen entrüstet die Fremden — Alfonso hält sich verborgen — davonjagen. Kläglichen Tons (mit Fagott- und Klarinetten-Begleitung) bitten sie knieend nebst Despina (die, obschon es angegeben ist, richtiger nicht kniet) um freundliches Gehör für das Geständniss ihrer Liebe:

X. Auftritt. Rec.

XI. Auftritt. 13. Sextett. Allegro.

Allegro.



Molto Allegro.

Sie ernten dafür, wie es bei einem so plumpen Antrage eigentlich selbstverständlich ist, *(in einem belebten, sich wirksam steigernden Ensemblesatz)* nur »Hass und Verachtung« seitens der Damen. Schliesslich kommt ihnen Alfonso zu Hülfe, der die beiden als seine Freunde erkennt und vorstellt. Ihrem erneuten sich in bombastischen Bildern erschöpfenden Liebesgeständniss — Ferrando und Guglielmo dürfen ihre Rolle mehr ins Scherzhafte spielen, da sie von der Treue ihrer Damen immer noch viel zu sehr überzeugt sind — lässt Fiordiligi in einer Koloraturarie eine sehr bestimmte Abfertigung zu Theil werden.

Rec.

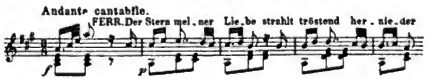
14. Arie.

An den Umfang wie an die Beweglichkeit der Stimme werden in dieser Arie gleich hohe Anforderungen gestellt: »Wie

Digitized by Google

der Felsen, der ohne

Rec. Alfonso legt ein gutes Wort für die »Cavaliere« ein, und Guglielmo, der anfangs nur um Mitleid bittet, treibt die
15. Arie. Abgeschmacktheit so weit, sein und seines Freundes äussere Vorzüge, zumal die Bärte, »die Zeichen der Männlichkeit, der Liebe Paniere« herauszustreichen, wo-
16. Terzett. durch er natürlich die Damen in die Flucht schlägt. Mit
Rec. kaum unterdrücktem Lachen triumphiren die Ritter über Alfonso, der sein Spiel durchaus noch nicht verloren giebt und nur Gehorsam bis zum nächsten Tage verlangt. In
17. Arie. einer innig empfundenen Arie kommt Ferrandos Freude über die Treue seiner Braut zum Ausdruck:



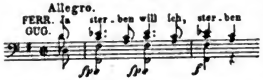
XIII. Auftritt. Der nächste Auftritt zwischen Alfonso und Despina wird besser fortgelassen. Alfonso sagt dann zu den Rittern statt: »Genug jetzt: gehen Sie hinunter und erwarten Sie mich dort in dem Garten, dann hören Sie, was ich verlange« Folgendes: »Genug jetzt: erwarten Sie mich hier, mit Despina muss ich mich unterreden, dann hören Sie, was weiter ich verlange«. Er klopft an Despinas Thür, Despina öffnet, er geht hinein. Diese Einrichtung entfernt ihn während der Arie No. 17, was angemessener scheint, ausserdem lässt sie zu, dass Ferrando noch eine Arie singt, während sonst nicht recht einzusehen ist, warum er nicht gleich in den Garten geht.

Verwandlung. Die beiden Bräute ergehen sich im Garten. Nach
XIV. Auftritt, einem kleinen Duettsatz, in welchem sie einem bereits
18. Finale. etwas gemilderten Trennungsschmerz Ausdruck verleihen,

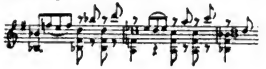
Digitized by Google

Andante.
XV. Auftritt.
Allegro.

lässt sich aus dem Gebüsch (durch wirksam einsetzende Trompeten eingeleitet) ein Stöhnen vernehmen:



es sind die verkleideten Liebenden, die nebst Alfonso auf die Bühne kommen und hier trotz des heftigen Abwehrens ihres Begleiters kleine Flaschen leeren, von denen sie behaupten, dass dieselben Gift enthalten haben. Die grausamen Schönen werden ängstlich: sie fühlen Mitleid:



(man beachte im 3. Tact das Anschwellen, im 4. das athemversetzende Piano), die allgemeine Stimmung wird immer beklommener, Ferrando und Guglielmo sinken auf die Rasenbänke nieder, alle vermögen nur noch zu stammeln, die Todeskandidaten wegen des Giftes, die Damen aus Angst, Alfonso aus Menschlichkeit. Er fleht die Damen um Mitleid für die Verendenden an, sie rufen nach Despina, die, ein weiblicher Figaro, mit Alfonso abgeht, um einen »Arzt mit einem Gegengift« zu holen. Erst ein weithin hörbarer Seufzer:

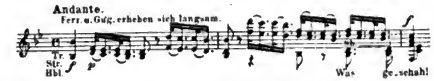
vermag die fernstehenden Damen den Beiden etwas näher zu bringen und sie zu veranlassen *(während das letzte Motiv vielseitig verarbeitet wird)*, durch leibhafte Berührung die Anzeichen des nahenden Todes festzustellen.

Digitized by Google

XVI. Auftritt. Allegro. Da kommt Alfonso mit Despina, die sich als Arzt ausstaffirt und sich mit einem mächtigen Magneteisen versehen hat, zurück:

Durch ihre Bestreichungen, während welcher die Damen den Cavalieren den Kopf in die Höhe richten müssen, kehrt diesen nach und nach das Leben zurück:

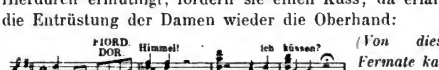
Andante.



Sie flehen aufs Neue um Liebeshuld (wobei das letzte Motiv als Bezeichnung des wiedererwachenden Lebens verwandt wird:

haben sogar die Kühnheit, sie in die Arme zu schliessen, was diese nicht ohne Ängstlichkeit geschehen lassen.

Allegro. Hierdurch ermuthigt, fordern sie einen Kuss; da erlangt die Entrüstung der Damen wieder die Oberhand:



{Von dieser Fermate kann zweckmässig sogleich auf die Wiederkehr der gleichen Stelle gesprungen werden; es bleiben dann 71 Tacte fort.} Mit immer lebhafterer Erregung geben die Frauen den Geheilten den Rath, schleunigst von hinnen zu ziehen.

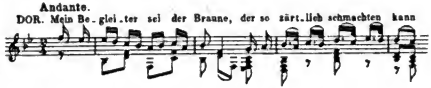
Digitized by Google

Im II. Aufzuge finden wir Despina fleissig an der Minirarbeit; sie betheuert ihren Herrinnen, dass ein Weib wohl ohne Liebe, aber nicht ohne Liebhaber bestehen kann und will sogar, um das Gerede der Stadt abzulenken, die beiden Anbeter zum Schein auf ihre Rechnung nehmen. In einer Arie giebt sie ihnen ihre erstaunlichen Kenntnisse in der Kunst, Männer zu fesseln, zum Besten, nicht ohne Erfolg. Fiordiligis Bedenken werden vor Dorabellas Argument: »man sucht sich Unterhaltung, um nicht vor langer Weile umzukommen; das heisst wahrlich noch nicht die Treue brechen« hinfällig. Auch hat sie schon ihre Wahl getroffen:

II. Aufzug, I. Auftritt. Rec.

19. Arie.

II. Auftritt. Rec.



Fiordiligi entscheidet sich bereitwilligst für den Blonden, so dass sie also ihre ursprünglichen Liebhaber vertauschen; beide freuen sich auf die Unterhaltung, die ihnen »dies heitere Spiel«, das Sehnen des Einen, die Seufzer des Andern bereiten werden. Da bittet sie Alfonso, in den Garten zu kommen, wo ihrer eine freudige Überraschung harren solle.

20. Duett.

III. Auftritt. Rec.

Da das Zimmer, in dem die drei ersten Auftritte spielen, von geringer Tiefe zu sein braucht, und da das Vorspiel des folgenden Duetts ziemlich lang ist, so kann die Verwandlung sofort und bei offener Scene erfolgen.

Ferrando und Guglielmo nahen auf einer reichgeschmückten Barke mit zahlreichem Gefolge von Dienern und Pagen, welche die Tische und Bänke des Gartens schnell mit Blumenvasen und Kränzen ausstatten und dann mit der Barke verschwinden. Die Liebhaber

Verwandlung. IV. Auftritt.

21. Duett mit Chor.

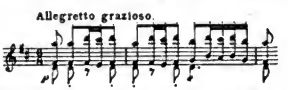
Digitized by Google

vertrauen dem Zephyr ihr Liebessehnen, damit er es zu den Geliebten trage.

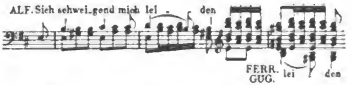
Die gesättigte Klangschönheit des Duetts ist neben der sehnsuchtsvollen getragenen Musik hauptsächlich der Instrumentirung zu verdanken, die sich auf 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner beschränkt, zu denen bei dem kurzen Chor noch 2 Flöten treten:

Von schöner Wirkung wird es sein, wenn die erste Hälfte des Duetts hinter der Bühne gesungen wird.

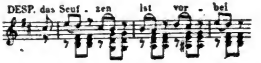
Rec. Da die Liebhaber, jetzt offenbar im Gefühl, dass die Prüfung der Treue ihrer Damen doch ein wenig gewagt
22. Quartett. sei, zaudern, den Damen näher zu treten, so übernimmt Alfonso ihre Stelle, während die Musik dazu scherzt und tändelt:



Endlich stimmen die blöden Herren ein:



Sie erzwingen wenigstens ein Lächeln, das von Despina, der Wortführerin der Damen, hoffnungsvoll genug gedeutet wird:



Da kein Einspruch erfolgt, eilen die beiden Sachwalter Alfonso und Despina angesichts der günstigen Konstellation nach einem Presto, das ebenso launig ist, wie das
V. Auftritt. ganze Quartett, von dannen und lassen die beiden Paare
Rec. allein. Vom Wetter kommt das Gespräch auf die Bäume, auf die Alleen, in denen sich zu ergehen Fiordiligi und Ferrando verschwinden. Guglielmo wird schmachtend und

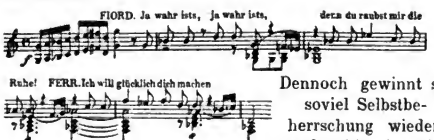
Digitized by Google

dringend, er bittet Dorabella, als Zeichen seiner Liebe ein goldenes Herzchen anzunehmen, was sie nach kurzem Sträuben thut. Er verlangt zum Tausch das ihre, sie ist zärtlich genug, zu sagen, es sei nicht mehr bei ihr. Guglielmo: Wenn du's nicht besitzest, sag', was klopft dann hier? Dorabella: Wenn du mir es schenktest, was hüpft so bei dir? So geht es in zierlichen, verfänglichen Wendungen weiter, bis er sanft ihr Gesicht abwendet und das goldene Herz an die Stelle von Ferrandos Portrait bringt, das sie am Halse trägt. 23. Duett.

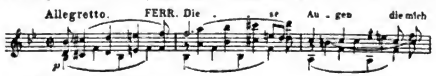
Unterdess thut die schmeichelnde, galante, verbindliche Musik, die sich die Gelegenheit nicht entgehen lässt, um das Klopfen der beiden Herzen auszumalen, ein Übriges, um uns alle Verstellung vergessen und an eine aufkeimende Liebe bei Beiden glauben zu machen.

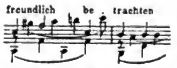
Während Dorabella dem Guglielmo halb im Spiel und Scherz einen Vortheil über den andern vergönnt, hat der leidenschaftliche Ferrando bei der treueren Fiordiligi einen harten Stand. Zwar droht auch sie, den raffinirt angelegten Verführungsversuchen zu erliegen.

Das Recitativ enthält bei Beiden Accente höchster Leidenschaft: VI. Auftritt. (Dram.) Rec.

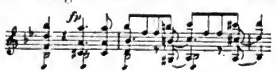


Dennoch gewinnt sie soviel Selbstbeherrschung wieder, um dem hinreissenden Gesange Ferrandos, aus dem besonders die schöne Stelle: 24. Arie.





hervorsticht, ein kühles Schweigen entgegenzusetzen, das ihn, wie er sagt, der Verzweiflung in die Arme treibt. Doch ist es vielmehr, wie wir sogleich sehen, die Freude, die er über ihre Sprödigkeit empfindet, die seine Verzweiflung im letzten Allegro der Arie lichtet und mildert, das Nachspiel ausgenommen, dessen schneidende Dissonanz

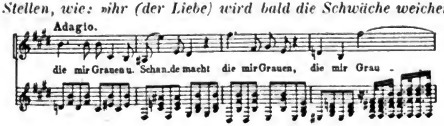


sich aber auch wohl auf eine kleine Anwandlung von Reue im Herzen der zurückbleibenden Fiordiligi über ihre Grausamkeit deuten lässt. Nach einem Augenblick des Bedauerns findet sie den Muth, ihre Verirrung beim rechten Namen zu nennen: »Ich glühe, doch dieses Glüh'n ist nicht die Regung wahrer Liebe und Treue: ist Thorheit, ist Wahnsinn, Verzweiflung, bitt're Reue, schnöder Leichtsinn, ist Meineid, schändlicher Treubruch!« Ihre grosse Arie gilt nur dem Wiedererwachen ihrer wahren Liebe zu Guglielmo.

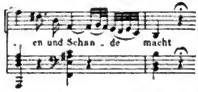
VII. Auftritt. Rec.

25. Rondo.

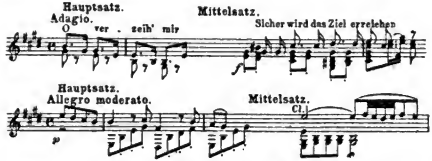
Diese Arie ist zwar ein Virtuosenstück von nicht geringer Schwierigkeit; der Singstimme wird ausser Trillern und Läufen ein Umfang vom tiefen A bis zum hohen H abverlangt: von den Instrumenten sind es die Hörner, die ungewohnte Aufgaben zu erfüllen haben. Dennoch lebt in ihr eine so edle und warme Empfindung, dass mit der Überwindung der technischen Schwierigkeiten erst die Hälfte der Arbeit gethan ist. Sängerinnen, welche der Arie nicht ganz gewachsen sind, sollen lieber auf sie verzichten. In diesem Fall verlässt Fiordiligi nach Ferrandos Arie die Bühne und es folgt das Recitativ zwischen Ferrando und Guglielmo (VIII. Auftr.). Namentlich müssen solche Stellen, wie: »ihr (der Liebe) wird bald die Schwäche weichen,



Digitized by Google



mit volltönender, ausgiebiger Brust-stimme vorgetragen werden. Eine Transposition nach oben hat den Übelstand, dass die Arie dann wieder zu hoch liegt. Mozart giebt ihr die Bezeichnung Rondo, weil sowohl im Adagio, wie im Allegro ein etwas variirter wiederkehrender Hauptsatz einen neuen nicht wiederkehrenden Mittelsatz einschliesst, die Form also eine abgerundete, symmetrische ist. Da der Bau der Arie ein etwas complicirter ist und es von Interesse ist, die auf diese Weise nicht häufig angewandte Form einmal näher anzusehen, so sei hier das Schema mit den Anfängen der Sätze mitgetheilt:



Alles, was nach der Wiederkehr des Hauptsatzes des Allegro folgt, bildet den ziemlich gedehnten Schlusssatz (Kodificirung).

Während Fiordiligi abgeht, kommen Ferrando und Guglielmo von verschiedenen Seiten auf die Bühne. Ferrando, welcher voll Entzücken den Freund von der Standhaftigkeit der Fiordiligi unterrichtet, ist sehr enttäuscht, von ihm nicht das Gleiche in Bezug auf Dorabella zu erfahren. Seine Enttäuschung steigert sich zu trostloser Verzweiflung, als er sein Bildniss, das er Dorabella geschenkt, in Guglielmos Hand erblickt. Während er sich ganz seinem Schmerz überlässt, nimmt Guglielmo die Sache von der humoristischen Seite und kommt in einer

VIII. Auftritt. Rec.

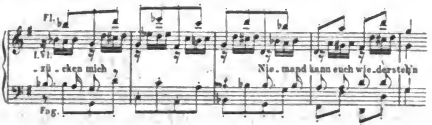
(Dram.) Rec.

Digitized by Google

26. Arie. Arie, trotzdem er die Frauen preist, für sie schon tausendmal den Degen gezogen hat und gern ihre graziengleiche Schönheit anerkennt, immer wieder auf den Refrain zurück: »Mädchen, ihr betrügt uns all!«

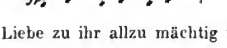
Diese Arie würde nach heutiger Gepflogenheit eher als ein Rondo zu bezeichnen sein, denn der Anfang kehrt im Ganzen fünfmal, das letzte Mal in der Nachahmung wieder:

die dazwischenliegenden Sätze enthalten I. die Lobpreisung der Frauen, II. das Hervorbrechen seines Kampfesmuths für die Frauen (C dur), III. den Vergleich der Frauen mit den Grazien (G moll) mit den possirlichen Flöten- und Fagottsprüngen an der Stelle: »Eure Reize, ach, ent-



Sieht man hier nicht den Weiberfreund wider Willen vor sich, wie er als Spielball der Frauenreize von Einer zur Andern »irrlichtelirt«. Als IV. Satz folgt eine kleinere dem I. ähnliche Lobpreisung der Frauen und nun wird der zum fünften Mal erscheinende Refrain etwas gedehnt und mit einem Schlusssatz versehen.

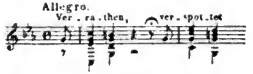
IX. Auftritt. (Dram.) Rec. In der ersten Erregung *(für die das schmerzliche Motiv verwandt wird)* will Ferrando, der jetzt allein ist, sich von der Treulosen lossagen. Doch noch lebt die Liebe zu ihr allzu mächtig in seinem Herzen.



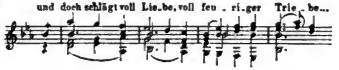
Digitized by Google

27. Cavatine.

Die Cavatine, die uns seinen Seelenzustand schildert, wendet sich nach dem erregten Anfang:



(schon im 7. Tact) zur zarten, lieblichen Gefühlsstimmung, die mit einem klangschönen Bläserquartett (2 Kl. 2 Fag.) eröffnet wird, sodass in ihr (dem eigentlichen Seitensatze) das Hauptgewicht der Cavatine ruht und dass so die Form in Gemässheit des dichterischen Gedankens, nach welchem die Liebe über den Abscheu obsiegt, gestaltet wird:



Don Alfonso, der bis jetzt seine Sache halb verloren hat, will noch einen letzten Versuch machen und verpflichtet die Freunde zu neuem Gehorsam.

Verwandlung. X. Auftritt. Rec.

Indessen hat in Fiordiligis Herzen mehr, als sie's gut haben will, eine Zuneigung zu Ferrando Wurzel gefasst. Ihren festen Sinn noch mehr zu erschüttern, singt Dorabella eine anmuthige Arie über Amors Schliche und Schlingen, die das arme Mädchenherz unfehlbar fangen:

28. Arie.

Auch diese Arie ist in der Rondoform abgefasst. Sie ist durch ihre Klangfarbe eigenthümlich, indem im wiederkehrenden Hauptsatz ausschliesslich, in den Nebensätzen vorzugsweise Blasinstrumente zur Anwendung gelangen (meist Fag., Hr., Kl., ausserdem Ob. u. Fl.).

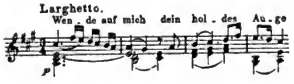
XI. Auftritt. Rec.

Um ganz dem Bannkreise Amors zu entgehen, beschliesst sie, ihrem Geliebten aufs Schlachtfeld nachzufolgen und lässt, um in männlicher Kleidung ungehinderter durch die Reihen der Soldaten zu gelangen, für sich und Dorabella, die sie zu ihrem Vorhaben zu

Digitized by Google

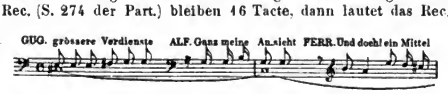
XII. Auftritt. Rec. 29. Duett.

überreden hofft, durch Despina die Uniformen ihrer Anbeter herbeischaffen. Schon malt sie sich die Freude aus, mit der Guglielmo sie empfangen wird, als Ferrando ihr in den Weg tritt, und jetzt begiebt sich das Unglaubliche: Bis hierher stark und felsenfest, beginnt sie seinen erneuten Liebesschwüren, die besonders schmelzend in dem Larghettosatz ertönen:

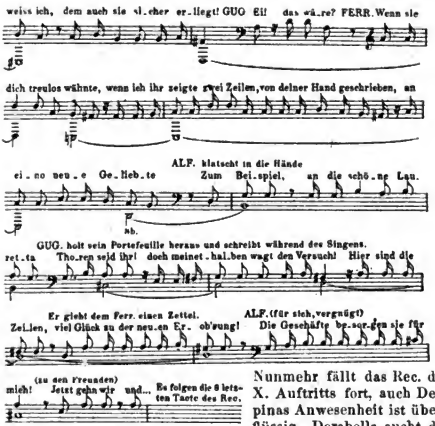


Gehör zu geben; sie duldet sein Umarmen, sie fühlt Seligkeit an seiner Brust.

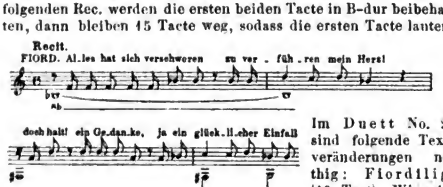
Von den mancherlei wunden Puncten des Textbuches, welche in der Frivolität der Wette, der Unwahrscheinlichkeit der Täuschung der beiden Bräute, der Schwäche der Beweggründe liegen, die sie zum Treubruch führen, welche aber alle, wie angegeben, durch eine vollendete gesangliche Ausführung und ein überzeugendes Spiel gelindert oder sogar ganz verwischt werden können, ist dieser plötzliche Umschlag in der Gesinnung Fiordiligis der wundeste und verbesserungsbedürftigste. Es muss ein starkes Motiv erfunden werden, durch welches Fiordiligis Untreue gerechtfertigt wird. Wie, wenn sie glaubhafte Beweise empfinge, dass Guglielmo selber ihr untreu geworden ist und sie hintergeht? Guglielmo ist ja so fest davon überzeugt, dass nur seine Vorzüge es sind, die Fiordiligi fesseln (vgl. das Rec. nach Ferrandos Cavatine), dass er sicher die Einwilligung zu einer ähnlichen Intrigue geben wird, aus Eitelkeit! Und zwar ist es Ferrando, der, durch Dorabellas Untreue gekränkt, durch Guglielmos Prahlerei gereizt, ihm einen hierauf bezüglichen Vorschlag macht. Hierdurch gewinnt der weitere Verlauf der Handlung an Natürlichkeit: die beiden Freunde sind nicht mehr Alfonsos Marionetten, sie besorgen im Gegentheil, ohne zu wollen, seine Geschäfte. Folgendes wären die nöthigen Veränderungen. Vom Rec. (S. 274 der Part.) bleiben 46 Tacte, dann lautet das Rec.:



Digitized by Google



Nunmehr fällt das Rec. des X. Auftritts fort, auch Despinas Anwesenheit ist überflüssig. Dorabella sucht die ernste Schwester durch ihre Arie No. 28 zu ermuntern. Von dem folgenden Rec. werden die ersten beiden Tacte in B-dur beibehalten, dann bleiben 15 Tacte weg, sodass die ersten Tacte lauten:



Im Duett No. 29 sind folgende Textveränderungen nöthig: Fiordiligi (10. Tact): Wie wird freudig sein Herz erbeben, sieht er die Geliebte wieder. (Bei den letzten Worten tritt Ferrando mit dem Billet eilig herein.) Ferrando: Er ist unwerth eurer Liebe, dieses Blatt bezeugt es laut, er verrieth die treue Braut. Fiordiligi (nimmt das

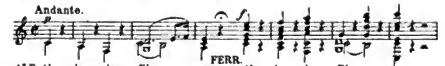
Digitized by Google

Billet): Gott was hör' ich! (sie liest; nach dem Accord des Orchesters:) Ha! abscheulich! — Weh! ich sterbe! Ferrando: Nein, nein, du Theure: ihn, der so dich konnt' verletzen, wird der neue Freund ersetzen; der für dich in Lieb' entbrannt, beut dir freudig Herz und Hand, ja Herz und Hand. — Von hier ab wie im Original.

XIII. Auftritt. Rec.

Jetzt ist Guglielmo, der mit Alfonso den ganzen Vorgang belauscht, an der Reihe, seine Braut und das ganze Weibergeschlecht zu verdammen. Ihm und dem wieder hinzukommenden Ferrando ertheilt Alfonso den weisen Rath, in Anbetracht, dass die übrigen Weiber nicht besser sind als diese, und dass sogar diese sich vergehen konnten, sie lieber zu nehmen, wie sie sind, und sie zur Strafe auf der Stelle zu heirathen; denn:

30. Andante.



XIV. Auftritt.

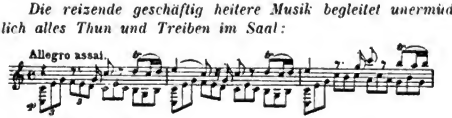
Eine kleine Mittheilung der Despina, welche die Einwilligung ihrer Herrinnen zur Ehe mit dem beiden Fremden überbringt, darf fortgelassen werden.

Verwandlung. XV. Auftritt.

Despina trifft mit Dienern und Musikern in einem hell erleuchteten Saal die Vorbereitungen zum Hochzeitsmahle der beiden Paare, auch Alfonso erscheint und lobt den Eifer der Dienerschaft.

31. Finale. Allegro assai.

Die reizende geschäftig heitere Musik begleitet unermüdlich alles Thun und Treiben im Saal:



Andante.

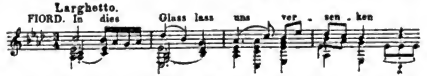
Da nahen die Hochzeitspaare; alle stimmen einen festlichen Freudenchor an,

Digitized by Google

in dessen Erwiderung die Liebenden das Verdienst an ihrem Glück Despinen beimessen.

Diese Erwiderung darf unbedenklich ausgelassen werden. Man schliesst an den 4. Tact des Andante sogleich die Wiederholung an (58 Tacte zu streichen).

Die Liebenden bleiben allein zurück, erheben die Gläser und preisen nach dem Vorgange der Fiordiligi: Larghetto.



»was die Herzen uns könnte kränken«, ihr Glück, mit Ausnahme von Guglielmo, dessen Groll sich in den Worten Luft macht: »Ach, wäre doch der Wein mit Gift gewürzt.«

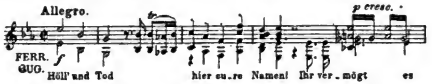
Der Gesang der Fiordiligi wird von Dorabella, Ferrando und wieder von Fiordiligi als Kanon weitergeführt; eine Kürzung ist mit einer musikalischen Widersinnigkeit gleichbedeutend. Möge nur Ferrando in sein Spiel etwas Schadenfreude über Guglielmo mischen, dieser aber in etwas drastischer Weise seinen Groll zu erkennen geben, so lässt sich die unleugbare Länge des ganzen Auftritts schon verwischen.

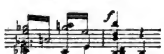
Da tritt Alfonso ein, hinter ihm die als Notar verkleidete Despina, die mit grosser Salbung und näselndem Tone: »etwas Husten! dann mich setzend, clara voce« den Ehekontract vorliest, aber dabei nur bis zum »beiderseitigen Vermögen« gelangt, wobei die zartfühlenden Paare sie unterbrechen, um sogleich den Kontract zu unterschreiben. XVII. Auftritt Allegro.

Die komische Wirkung des eintönigen Vorlesens des Kontracts wird durch die Musik erhöht, welche die gleichen Tacte:

in jedesmaliger Variirung sechsmal bringt, das vierte und fünfte Mal mit einer zweitactigen Verlängerung.

Maestoso. Im Augenblick, wo die Damen unterschrieben haben, ertönt Trommelwirbel hinter der Bühne, man hört den Chor: »Herrlich lebt der Kriegerstand« (I. Aufz. 9.). Alfonso,
Allegro. der ans Fenster eilt, berichtet die Rückkehr der beiden Offiziere, die er schon aus der Barke steigen sieht. Die zu Tode erschreckten Damen verbergen die Liebhaber in einem Zimmer, aus dem sie gleich darauf unbemerkt
Letzter Auftritt. entschlüpfen, um gleich darauf in ihrer erster Offiziers-
Andante. kleidung wieder zu erscheinen. Die äusserst frostige Begrüssung seitens beider Bräute wird von Alfonso auf die gar zu plötzliche Ankunft der Ritter zurückgeführt; da entdeckt Guglielmo einen Mann im Zimmer, in das er seinen Koffer stellen lassen will, er zieht ihn hervor: Despina ist's, die behauptet, vom Maskenhall zu kommen. Doch da lässt Alfonso den Kontract mit den Unterschriften der Damen fallen, die Männer heben ihn auf und nun freilich wird alles offenbar:



Allegro. 

Die Damen bitten um Tod und weisen auf Despina und Alfonso als die Anstifter. Alfonso wagt nicht zu widersprechen und schickt die Liebhaber in das Zimmer, in welchem nach der Meinung der beiden Bräute noch die beiden Freier stecken. Da kommen
Allegretto. statt der Offiziere die schnell umgekleideten Freier mit spöttischer Miene heraus. Guglielmo ruft der Dorabella sogar die zärtliche Scene mit dem »Herzchen« (der Anfang des Duetts 23. wird als Erinnerungsmotiv verwandt), beide Freier die Vergiftungsscene (XVI. Auftritt, Despinas Worte

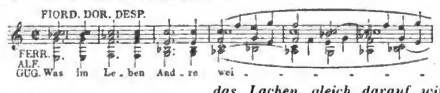
Digitized by Google

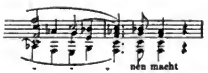
über den Magneten desgl.) zurück. Der Beschämung der Damen macht Alfonso ein Ende, indem er dem Betrug den Vortheil nachrühmt, dass die Freunde »weise« durch ihn geworden seien und indem er die Liebenden vollends wieder mit einander aussöhnt. Ein Preisgesang auf den Frohsinn: »glücklich preis' ich, wer erfasset alles von der rechten Seite!« macht den Beschluss.

Andante con moto.

Allegro molto.

Im Allegro molto befindet sich eine köstliche Tonmalerei auf das Wort »weinen«, bei dem alle Stimmen das Weinen vier Tacte hindurch nachahmen:





das Lachen gleich darauf wird durch zwischengeworfene Triller der Flöte, Oboe, Klarinette angedeutet.

Die Oper »Cosi fan tutte« wurde von Mozart auf den Wunsch des Kaisers komponirt. Wie zum »Don Juan« und zum »Figaro«, hatte auch zu dieser Oper da Ponte den Text verfasst, wie man sagt unter Anlehnung an eine ähnliche Begebenheit aus dem gesellschaftlichen Wiener Leben. Die Oper wurde ausserordentlich rasch beendet und am 26. Januar 1790 zum ersten Mal in Wien aufgeführt. Sie hat sich nirgends dauernd auf dem Repertoire zu halten vermocht, obschon sie den Weg über alle Bühnen zurückgelegt hat. Das ist um so mehr zu bedauern, als der gereifte Meister namentlich in Handhabung der Vokalsätze und des Orchesters nirgend zu verkennen ist. An Stelle einer der elf Umarbeitungen, welche Julius Rietz in seinem Vorwort zur Partitur

Digitized by Google

(B. & H.) aufzählt und von denen keine über gewichtige Bedenken erhaben ist, dürfte jedenfalls das Original schon aus dem Grunde am meisten vorzuziehen sein, weil die Musik ihm am besten angepasst ist und sich schlecht in eine neue Textunterlage schickt. Die Mängel der Oper sind ausschliesslich auf den Text zurückzuführen und sind ziemlich offenkundig.

Zunächst lassen die Charaktere eine ausgeprägte Eigenart, die sie zu lebensvollen Gestalten schafft, vermissen: es sind Charakterskizzen, deren Ausarbeitung dem Sänger überlassen bleiben muss.

Hier ist der Punct, an dem eine geeignete Besetzung ausserordentlich viel zur Hebung der Oper beitragen kann. Die wenigen Grundzüge, welche der Textdichter seinen Gestalten auf den Weg gegeben hat, müssen je nach der Individualität des Darstellers erweitert und konsequent durchgeführt werden. Als solche Grundzüge lassen sich festellen: bei Fiordigligi die echte Treue, die sich bis zum heroischen Kampf gegen die Verführung steigern kann (unsre Änderung im Text lässt diese Eigenschaft noch stärker hervortreten); — bei Dorabella Überschwänglichkeit der Empfindung und leicht erregbare Sinnlichkeit. Diese Eigenschaft giebt ihr einen Anklang ans Komische, welcher der Fiordiligi vollkommen fernliegt. Ferrando ist der Jüngling von heissem, schwärmerischem Empfinden, den die Untreue seiner Braut aufs schmerzlichste erregt, der durch das auf die Spitze getriebene Liebesspiel mit der Braut seines Freundes doch immer den Wunsch hindurchschimmern lassen muss, sie möchte seinen Versuchungen widerstehen. Nur einmal vergisst auch er sich, sobald er Fiordiligis Liebe errungen; doch bildet hier die Untreue der eigenen Braut, seine Beschämung darüber, einen gewichtigen Entschuldigungsgrund, und dieses Vergessen muss über eine Aufwallung

Digitized by Google

nicht hinausgehen, von der er sich nachher im Nu wieder frei macht.

Guglielmo ist ein gutmüthiger, lebensfroher, etwas wichtigthuender Philister, dem die ganze Angelegenheit bis zur Feststellung der Untreue seiner Braut viel Unterhaltung macht und der doch auch im Zorn komisch bleiben muss, ähnlich wie Figaro in seiner grossen Arie im IV. Aufzuge: »Ach, öffnet Aug' und Ohren . . .« Dem Alfonso dürfte eine tüchtige Beimischung eines weltverachtenden Sarkasmus sehr zweckmässig sein, obschon die Rolle im Text in mancherlei Farben, des Eigennutzes, der Berechnung, zum Schluss sogar der Gutmüthigkeit schillert. Alles, was er thut, wird begründeter und begreiflicher, wenn er mit überlegenem, wenn auch etwas bitterem Humor alle Menschen als Marionetten ansieht, die bei gewissen Gelegenheiten unfehlbar stolpern müssen, und die er eine Weile an den Drähten zu ziehen sich vergnügt.

Eine getreue Helfershelferin ist ihm hierbei die freundliche Despina, nur dass bei ihr der natürliche Hang zu jeder Art von Schelmerei, etwas Gewinnsucht und ihre reichlich freien Grundsätze die Beweggründe bilden.

Ein weiterer, wesentlicher Factor, welcher zu einer vortheilhaften Wiedergabe der Oper eingesetzt werden muss, ist die musikalisch korrecte Wiedergabe der Solopartien und der Ensembles. Gerade dadurch wird gegen die Mängel des Textes ein Gegengewicht geschaffen, welches unter Umständen zur dauernden Erhaltung der Oper ausreichend sein möchte.

Soweit die gemüthliche Seite in den handelnden Personen nicht genug hervorgekehrt worden ist, soweit sie bei allem, was sie thun, nicht durch starke und einfache Empfindungen beeinflusst werden, kann natürlich auch die Musik den Mangel des Textes nicht verleugnen. Denn

Digitized by Google

Mozart war zu echt und zu aufrichtig, als dass er die Gestalten des Dichters im erborgten Lebenslicht untergeschobener Empfindungen hätte erscheinen lassen können, und er war nicht leichtsinnig genug, um in seiner Musik die Empfindungsarmuth mit prunkenden Flittern zu verdecken. Er gab aber, was er auf Grund des Textes geben konnte, höchste Vollendung, wo ihn der Text anmuthete, und zierliche Arbeit, wenn ihm der Text nichts zu thun gab, und das bedeutet bei ihm immer noch solchen Reichthum, dass jede leistungsfähige Bühne die Pflicht hat, diesen Reichthum nicht als todtes Kapital verstauben zu lassen.

Ueber die andern, von vielen Seiten geäusserten Bedenken können wir leicht hinweggehen. Die Wette ist frivol, aber unter lebhaften Offizieren nicht undenkbar. Die Damen erkennen ihre Liebhaber nicht; das ist allerdings unwahrscheinlich genug. Aber wenn die Damen, so lange sie dieselben nicht erhören, sie auch nicht unnöthig ansehen, und wenn jede später sogleich den Bräutigam der Schwester ins Auge fasst, ist die Unwahrscheinlichkeit gemildert.

Die Atmosphäre, in der das Stück spielt, ist die einer heissblütigen Sinnlichkeit, die nicht einmal abgeschwächt werden darf, soll nicht alles unwahrscheinlich scheinen. Immerhin sind wir auf der Bühne noch an ganz andere Dinge gewöhnt. Wenn wir uns den Schluss des ersten Aufzugs des »Don Juan« ohne Bedenken ansehen, von »Rigoletto«, den französischen und französirenden Lustspielen garnicht zu reden, so brauchen wir auch über »Cosi fan tutte« nicht die Nase zu rümpfen.

Digitized by Google

Digitized by Google

RETURN TO ➡ MUSIC LIBRARY
240 Morrison Hall
642-2623

LOAN PERIOD 1	2	3
4	5 STORAGE	

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS

DUE AS STAMPED BELOW

AUG 3 - 1983

FORM NO. DD 21, 12m, 6'76

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
BERKELEY, CA 94720

Digitized by Google

M294269

MT95
N34
V.1:1

Digitized by Google